elu

Mihai Ralea

Portrete Cărți Idei

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Volumul de față cuprinde o culegere selectivă din studiile de literatură universală ale lui Mihai Ralea, apărute în cursul întregii sale activități în acest domeniu. Sînt, astfel, reproduse în primul rînd texte din volumele : *Cele două Franțe* (E.S.P.L.A., 1956), *Scrieri din trecut — în literatură* (E.S.P.L.A., 1957) și *Scrieri din trecut — în literatură și filozofie* (E.S.P.L.A., 1958), apărute sub îngrijirea autorului.

Portretele literare ce apar cu titlurile : *Voltaire, Diderot, Jean-Jacques Rousseau, Victor Hugo, Emile Zola, Anatole France* și *Romain Rolland* au fost extrase din volumul *Cele două Franțe,* capitolul intitulat *Marile figuri ale literaturii progresiste franceze,* și reproduse separat pentru a se putea integra unității prezentului volum, construit pe trei secțiuni : *portrete, cărți* și *idei.*

Pentru a completa cititorului imaginea asupra contribuției lui Mihai Ralea la studierea literaturii universale, în ediția de față au mai fost incluse texte din volumul *Perspective* (Editura Literară a Casei Școalelor, 1928), studiul *André Gide* (apărut în revista *Viața Românească,* nr. 2—3/1926) și articolul *Actualitatea lui Jules Verne* (apărut în revista *Secolul XX,* nr. 2/1964).

Textele cuprinse în ediția de față au fost alese de *D. I. Suchianu.*

Traducerile de texte citate în limbi străine, reproduse după volume apărute, sînt menționate ca atare în notele respective ; celelalte traduceri aparțin antologatorului.

EDITURA

PORTRETE

VOLTAIRE

Idealist în științele sociale, Voltaire era materialist conștiincios în teoria cunoașterii și senzualist în psihologie ; democrat vibrînd la toate injustițiile, luptător generos și procesiv pentru cauza primului venit, Voltaire era, pe de altă parte, adept al teoriei despotului luminat ; în sfîrșit, inamic numărul 1 al religiei, el nu se îndură totuși să renunțe a crede că Dumnezeu există. Aceste contradicții însă nu-s ale lui, ci ale vremii. Uimitorul secol al XVIII-lea e o epocă de căutare, încercare, pregătire, dibuire. Contradicțiile nu-l caracterizează pe Voltaire. Ceea ce îl definește într-adevăr pe el sînt alte trăsături, și nu îndeajuns observate.

Acest om a fost străbun ilustru în nobila familie care avea să dea oameni ca Zola, Jaurès, Romain Rolland ; familie a celor ce au știut să facă din simpla calitate de cetățean cel mai prestigios blazon, cel mai strălucit titlu de noblețe. Un critic literar (Faguet) pretinde că Voltaire reprezintă aidoma tipul comediei lui Molière : *Burghezul gentilom,* un fel de parvenit intelectual, comod, confortabil, în fond consumator. E un diagnostic cel puțin exagerat. Desigur, Voltaire n-are îndrăznelile de cugetare, nici sentimentul de umanitate al lui Diderot ori Rousseau. Totuși există în el un spirit de libertate, de frenezie, de revoltă pentru ideile înaintate. Că Voltaire a fost exilat, cenzurat, interzis, persecutat, uneori arestat, ba chiar o dată și bătut cu bastonul — toate acestea apar neînsemnate față de neobositul curaj cu care neîncetat, pînă la adîncă bătrînețe, venea în fața judecătorilor să apere cauza cutărui năpăstuit. Procesul Dreyfus nu e o noutate a

epocii lui Zola, ci o profundă particularitate franceză. De cîte ori n-a venit Voltaire la bara justiției în procese de opresiune politică ! A venit fără ca nimeni să-l roage, a venit să apere necunoscuți și indiferenți, pe un Calas, Sirven, La Barre, Martin, Monticelli, Merangies etc. Paladin al tuturor erorilor judiciare, el vine, la sfîrșitul vieții, de-abia tîrîndu-și bătrînețile, să depună și să pledeze într-un ultim proces de tip Dreyfus, acela al generalului Lally Tellendar, victimă a unei cabale infame. Victima e achitată și reabilitată. Iar cînd fiul generalului se duce acasă la Voltaire să-i anunțe noutatea, acesta, muribund, îi spune : *„Muribundul învie aflînd marea veste ; el îmbrățișează cu dragoste pe domnul Lally și se bucură că regele mai știe să apere justiția“*. Așadar — se va zice — din nou, și chiar pe patul de moarte, mai persistă el în prejudecata despotului luminat ? Desigur — dar trebuie să amintim că acest monarhism al său se exprima uneori în foarte curioase cuvinte, ca bunăoară : *„Puțini oameni au o noțiune bine fixată despre ceea ce se cheamă om. Țăranii... n-au despre specia noastră vreo altă idee decît aceea a unui animal cu două picioare, negricios la piele, capabil să articuleze cîteva cuvinte ; un animal care cultivă pămîntul și care — nici el nu știe de ce — plătește niște dări unui alt animal căruia îi zice rege“. (Doutes sur l'homme.)*

Mai puțin materialist decît d'Holbach sau Helvetius, mai puțin democrat decît Diderot sau Rousseau, mai puțin filozof decît Montesquieu, Voltaire a contribuit totuși deopotrivă cu dînșii la promovarea atitudinilor progresiste și la înfăptuirea revoluției franceze. Nu-i de ajuns a spune că el, ca toți enciclopediștii, a combătut feudalitatea și biserica. El a adus în lupta lui o notă proprie, originală. Căci s-a distins printr-o îndrăzneală puțin obișnuită pe vremea lui, curaj neadormit care făcea din el necontenitul avocat al nedreptățitului și redresorul erorilor judiciare. Voltaire a fost precursorul lui *J'accuse*. Și a mai fost precursorul unei alte mari cuceriri a democrației, anume : jurnalismul. Una din cărțile lui cele mai originale, cele mai spirituale, cele mai pasionante și, în fond

cea mai revoluționară este savuroasa colecție de *Scrisori engleze*. Aceste eseuri, prin conținut, varietate, stil și preocupare polemică, sînt adevărate articole de ziar, modele pentru cum va fi mai tîrziu adevărata bună, mare literatură ziaristică. De altfel — cum se întîmplă adeseori cu atacurile prin presă — această lucrare a fost judecată, condamnată și interzisă de Parlamentul din Paris.

Filozofia cuprinsă în aceste scrisori — filozofie multă și savantă — nu-i prezentată sistematic, nici abstract, ci are tonul agreabil de cronică de periodic. Este o filozofie vie, colorată, concretă, trepidînd de actualitate. Ca și în *Dicționarul filozofic*, de la filozofie și metafizică se trece la medicină, la religie, la literatură ; toate subiectele sînt abordate : despre quakeri, despre variolă, despre Bacon, Locke sau Newton, despre Pascal și misticism, despre Shakespeare, despre nemurirea sufletului etc., etc. Voltaire e primul care simte nevoia să înfrumusețeze și să varieze jurnalistic subiectele, astfel încît ele să placă marelui public. El, care n-a făcut niciodată propriu-zis gazetărie, este întrucîtva un fel de întemeietor al acesteia, un precursor al generoasei, democraticei nevoi de a duce lucrurile cele mai profunde, mai complexe ori subtile pînă la cunoștința și înțelegerea marelui public. De aci, probabil, ca un corolar, cealaltă generoasă nevoie : aceea de a face plăcere acestui mare public printr-o formă literară spumoasă, pitorească, spirituală și de o fermecătoare ironie.

Dar, desigur, opera care rezistă cel mai bine dintelui vremii sînt „romanele“ sale. Nu numai în *Candide*, unde într-un secol de ascendență de clasă a burgheziei filozofia progresului fiind firească, el satirizează cu bun-simț optimismul beat și desfrînat al lui Leibniz, dar și în *Princesse de Babylone*, *Zadig*, *Micromegas*, o fantezie înaripată, sprijinindu-se pe o subtilă ironie sau pe o satiră directă, lansează sub forma colorată și patetică a povestirilor de aventuri de tipul englez o serie de idei generoase, interzise. Aceste romane sînt un fel de fabule fără animale, pentru oameni. Verva sa diabolică se desfășoară sclipitoare pe toate temele pe care cenzura ecleziastică nu le-ar fi tolerat exprimate direct.

Voltaire rămîne de-a lungul secolelor spiritul *„frondeur“*, tipul liber-cugetătorului, al anticristului, al sfidătorului — cînd indignat, cînd cinic — al tuturor superstițiilor, omul în adevăr liber spiritual, „fără stăpîn sau Dumnezeu“, care mai tîrziu va reprezenta modelul tuturor sacrilegiilor generoase, răsturnător de idoli, de nedreptăți și apărător dîrz al celor apăsați.

DIDEROT

Critica literară franceză găsește lui Diderot o puzderie de cusururi. Karl Marx, în schimb, îl declară prozatorul său preferat. Se știe că Marx trecea drept un fin apreciator de artă și bunul lui gust literar era cunoscut în cercurile intelectuale ale vremii. Cum se explică contradicția ? De bună seamă pentru că critica burgheză, sincer, se înșală : *„Iată* — scrie Faguet — *pe bravul nostru mic-burghez... ; iată-l cu calități și defecte. Iată-l pe Denis Diderot. Indulgențele noastre (!) pentru el vin de acolo. El este unul dintre noi ; e de-ai noștri categoric. Cu toții avem vreun verișor care îi seamănă. Nu ne-ar trece prin minte să-l respectăm ; dar asta ne ajută să ținem la el, să facem haz, așa, în intimitate... E un băiat bun“.*

Acest „băiat bun“, pentru care trebuie să avem „indulgență“ și care seamănă — doamne firește, nu cu noi, ce oroare ! — dar cu vreun verișor oarecare pe care-l putem iubi, firește „fără a-l respecta“, acest mic-burghez în realitate a fost foarte puțin burghez și desigur încă mai puțin mic. Autorul principal al *Enciclopediei*, inventatorul, cum recunoaște Lanson, *„dacă nu chiar al criticii de artă, în tot cazul al jurnalismului de artă“ ;* omul care a formulat teoria transformistă nu numai înaintea lui Darwin, dar patruzeci de ani înainte de Lamarck ; povestitorul care a practicat realismul în literatură mult înainte de Balzac, un astfel de om nu este „mic“. Aceeași neînțelegere și cu privire la „burghezia“ lui. Diderot nu este un burghez. Este ceva care seamănă cu asta, care se pretează verbal la o confuzie cu aceasta. Diderot este fiul acelei *„tiers état“* care cuprindea toate clasele asuprite, inclusiv poporul de jos — ba chiar mai ales el, dacă n-ar

fi decît pentru că numericește era covîrșitor superior celorlalți. Diderot este exponentul asupriților. Iată de ce criticii literari ai burgheziei distinse îl găsesc vulgar, grosolan și, tot mereu jucînd pe o muche de cuțit, spun că „nu are spirit", ci doar... vervă, cu alte cuvinte acea abundență limbută de mitocan pitoresc...

Este aci mai mult decît o eroare ; este o sinceră antipatie de clasă. Diderot, firește, în romanele sale lovește în clasele reacționare, în nobilime, în biserică, în regalitate. Dar înlocuirea acestor privilegiați prin regimul burgheziei nu-l încîntă mai mult. De aci atitudinea lui — care poate părea stranie și anarhistă — atitudine ostilă societății ca atare, a convenției morale. Este o idee curentă în secolul al XVIII-lea această prețuire a „naturii" și desconsiderare a societății. Este *„la théorie du bon sauvage"*, este teoria „stării de natură" a lui Rousseau. Acestea toate la Diderot iau o formă mai precisă și mai plauzibilă, care se va traduce printr-o critică a societății în bloc, unde îngîmfarea aristocratului și meschinăria burghezului vor fi egal de satirizate. Dezaprobarea convenționalismului moral nu va fi, ca la Rousseau, o teorie, ci se va traduce prin săgeți directe trase în personaje concrete, pe care le va zugrăvi cu mînă de maestru. Romanele lui Diderot egalează în realism scrierile lui Stendhal, Flaubert, Balzac. Multe din romanele naturaliste erau „compuse", ticluite după șabloane convenționale ale povestirii. Romanele lui Diderot sînt de o structură cu totul nouă, anticipînd cu un secol asupra evoluției genului. Sînt chiar mai mult decît romane-fluviu : sînt *romane-film*. Un suflet omenesc este plimbat de-a lungul unui cadru care se schimbă într-una ; caracterul personajului este situat într-un climat de o diversitate vertiginoasă. Ideea aceasta a schimbării neîncetate de decor ispitise pe Lesage. În *Le diable boiteux*, ca într-un film din zilele noastre, ni se arată interiorul tuturor caselor orașului, cu tot ce se petrece într-însele. Dar o asemenea plimbare nu-i decît pe jumătate interesantă. Diderot va face cu mult mai mult. Va plimba comportamentul aceluiași cutare personaj de-a lungul diversității de mediu ambiant. Nu e o plimbare fugitivă a spectatorului de-a lungul unei diversități de figuri, cadrul extern rămînînd, în fond, același ; ci va fi

o plimbare de adîncire a înțelegerii psihologice cu prilejul fiecărei schimbări de decor și de împrejurări externe. Este ceea ce Anatole France spunea despre eroii lui Shakespeare — procedeu pe care și noi l-am descoperit la Zola ; eroul e pus în cutare împrejurare externă ; își joacă rolul potrivit firii sale proprii ; apoi se duce — pentru a se întoarce doar cînd se va ivi un alt decor. Este un procedeu eminamente realist ; în loc de introspecțiune — reacție a subiectului ; în loc de personaje ideale — realitatea vieții, care este totdeauna un *quid duplex*, organism-mediu, caracter individual — împrejurări sociale. Este interesant cum Diderot, care identifica morala cu înclinațiile naturale, a ținut atît de insistent seama de ambianța socială, de cadrul extern, fizic și social, în care se desfășoară temperamentul individual al personajelor. „Fatalismul" lui Jacques din *Jacques le fataliste* nu-i altceva decît interacțiunea reciprocă — om-împrejurări, persoană-societate. Acest scriitor, care nega valoarea și legitimitatea unei morale de origină socială pe care o numea peiorativ convenționalism, a avut totuși, ca formă preferată de expunere a acțiunii din romanele sale, *dialogul*. Dialog înseamnă societate ; înseamnă controversă, discuție ades agresivă, polemică arțăgoasă. Așa o practică personajele lui Diderot, nepotul lui Rameau mai cu seamă. Dialogul — spre deosebire de reflecțiune, gîndire interioară, socoteli lăuntrice — este o priză de contact cu societatea, cu *„socius"*, cu „altul". Este aspectul cel mai dialectic al vieții noastre, adică aspectul cel mai viu, mai viețuitor al acțiunii omenești. Seducția pe care o exercită gîndirea dialectică este atît de incoercibilă, încît chiar scriitorii reacționari îi simt ispita. Bunăoară Keyserling merge pînă la pretenția de a funda o nouă școală literaro-filozofică, așa-zisa școală de la Darmstadt, unde singurul mod de exprimare trebuia să fie dialogul, conflictul în doi ; relativismul dialogului e mai conform cu natura adevărului. Keyserling credea că aceasta înseamnă o revenire la Platon. În realitate Diderot fusese cel ce avusese această idee și o practicase cu consecvență. De aci profunda originalitate a acelei capodopere care este *Le neveu de Rameau*, făcut aproape numai din conversații, cantitatea enormă de viață care țîșnește din această povestire în dialog. Gen

greu, care face cu atît mai prețioasă mărturisirea detractorilor lui Diderot, ca Faguet, Lanson, care îi recunosc un dar de povestitor neîntrecut.

Dar Diderot, în afară de povestire și dialog, mai are și o altă nouă unealtă realistă. Este pictura. Diderot era un fin cunoscător în arta plastică. Ba era chiar el aproape pictor. „*Un critic de artă* — zice Faguet — *trebuie să fie el însuși pictor ; un pictor căruia să nu-i lipsească decît meșteșugul. Și cam aceasta a fost Diderot.*" El știa, așa cum fac marii pictori, să aleagă, dintr-o mie de gesturi, mimici, fizionomii, atitudini posibile, pe cea mai caracteristică, pe cea mai „plastică", pe cea mai tipică, aceea care le cuprinde, rezumă, exprimă pe toate. Ne dăm seama ce diferite între ele sînt aceste două procedee : dialogul și descripția fizionomică (pictura prin cuvinte, așa cum scenaristul cinematografic sau cronicarul de filme zugrăvește jocul unui actor înșirînd gesturile, mișcările feței, deplasările corpului etc.). Ambele metode, dialogul și pictura verbală, sînt special de adecvate tratării realiste a unui subiect literar. Procedee pe care Diderot, într-o vreme cînd povestirile erau încă plicticos convenționale, le-a practicat cu intensitate pe amîndouă. Prin aceasta a produs mirare, surprindere, iar din partea criticii ulterioare, un pretext de minimalizare. Structura fluviu, structura „film" a romanelor sale va fi numită „lipsă de compoziție". Dialogul său scînteietor va fi denumit peiorativ, „vervă", „chef de vorbă după o masă bună" ; iar laudele neprecupețite pentru ochiul său de pictor vor fi, tot așa, un excelent mijloc de a lăsa să se subînțeleagă că Diderot a fost mai mult pictor decît scriitor, pictor rătăcit printre scriitori...

Dar acei ce pot judeca dezbărați de prejudecățile criticii oficiale vor rămîne uimiți în fața originalității literare și puterii realiste a acestui romancier precursor. Și vor înțelege de ce un om cu profund gust artistic ca Marx a putut spune, în intima sinceritate a unei seri petrecute la gura sobei cu fiicele sale, că prozatorul francez preferat este, după el, Denis Diderot.

În chip de concluzie, vom vorbi aci mai pe larg de primul său roman, *La religieuse*, care este o piatră de hotar nu numai în romanul realist, dar îndeobște în istoria ideilor progresiste [1]. Și apoi această povestire de un dramatism sfîșietor are privilegiul de a fi displăcut cel mai tare criticii universale. Iată ce spune Faguet : „*Să încerce el numai să se dedea la opere de imaginație ! Va scrie atunci* La religieuse, *unde plictiseala rivalizează cu dezgustul*".

Nici mai mult, nici mai puțin. Și acum vom spune ce este *în realitate* acest roman.

La religieuse a fost scris în 1760. Geneza lui nu este banală. Este fructul unei înscenări sentimentale combinate de Diderot, d'Holbach și frații Grimm. O tînără călugăriță, Suzanne Simonin, se adresase justiției în 1758 pentru a o dezlega de intrarea ei silită în călugărie. Ea ceruse întru aceasta sprijinul unui oarecare marchiz de Croismare. Totuși ea pierdu procesul. Atunci Diderot, cu Grimm și d'Holbach ticluiră, ca din partea fetei, o scrisoare adresată marchizului, scrisoare desperată în care ea spunea că a fugit de la mînăstire și-i cerea marchizului s-o ajute.

Iată faptul brut de la care pornește Diderot în povestirea sa. Este un caz tipic pentru acea societate (și chiar pentru acea burgheză de mai tîrziu). O fată născută dintr-un amor vinovat, detestată de părinți, de amîndoi, atît de taică-său legal, pentru că știa că nu-i copilul lui, cît și de maică-sa, căreia îi amintea de trădarea celuilalt, pe care îl iubise. Acolo, la mînăstire, fata întîlnește patru lucruri oribile : ipocrizia, monotonia, meschinăria și depravarea sexuală, iar la capătul lor, adeseori, nebunia sau sinuciderea. Eroina face două acte de bravură : rezistă luxurii, deșănțării erotice și rezistă mai ales societății care o condamnase, nevinovată, la această viață de cadavru viu. După ce străbate patru mînăstiri — fiecare cu alte orori și murdării — fuge. Este adăpostită de o lenjereasă și, după cîtva timp, moare.

Este aci, mai înainte de toate, ideea de luptă împotriva societății, a ordinii consfințite ; idee nouă, întrucît lupta e dusă de o femeie, sclava milenară. Lucrul era desigur

[1] Desigur, meritele celui de al doilea mare roman al lui Diderot, *Le neveu de Rameau*, din punct de vedere realist sînt tot așa de mari. Vezi în această privință V. Lefévre : *Diderot, Paris, 1947.* (*N. a.*)

rar în acea vreme. Dar tocmai această raritate îi dă un caracter tipic. Căci definește exact acel moment istoric cînd, pentru prima oară, roaba se răscoală împotriva soartei sale. Adevărata Suzanne făcuse proces, încercase să lupte. Iar eroina lui Diderot va continua răscoala și va fugi din mînăstire. Prin acest roman Diderot descrie aurora unei societăți unde emanciparea femeii începuse a se putea traduce prin fapte concrete, acțiuni efective.

Pe de altă parte, cazul de tiranie înfierat aci nu este o cutumă feudală pe care progresista societate laică burgheză viitoare o va mătura. Dimpotrivă, e vorba de o infamie asupra căreia burghezia și nobilimea sînt și vor rămîne mereu de acord, într-o „scelerată coaliție". E vorba de biserică în rolul ei de mijloc comod de a debarasa pe părinți de copiii neplăcuți. Neplăcuți din două motive : unul, ca să zicem așa, moral, pe care l-am mai examinat, și altul pur economic, neplăcerea de a înzestra o fată. Cu această ocazie, Diderot ne descrie, cu un lux pitoresc de amănunte, toată meschinăria, toată murdăria calculelor bănești, socotelilor de moștenire, combinațiilor frauduloase la care se dedă o familie burgheză. Această pictură este o critică antiburgheză anticipativă. Ea nu se află întru nimic mai prejos de cele mai crude și acerbe pagini de critică realistă antiburgheză din romanele lui Balzac, Flaubert, Zola. *Inde irae*, instinctiva displăcere a marilor critici literari burghezi de mai tîrziu pentru această scriere cu adevărat însemnătoare de hotar.

În aceeași ordine de idei a antipatiei intelectualului burghez pentru personalitatea lui Diderot, putem cita o altă judecată grăitoare. E vorba acum de muncă. Burghezul iubește și el munca. Bineînțeles, munca intelectuală, cît mai intelectuală posibil. Această trudă spirituală e doar „boieria" lui. Burghezul va lucra cu tihnă, după pofte, cînd are chef, căci e vorba de inspirație, care nu vine la comandă ; e vorba de creație, care nu se face cu ceasornicul, ci cu o boierească încetineală. Orice alt gen de muncă va apărea mînjită de stigmatul proletar.

O asemenea mentalitate odioasă, foarte tipică la burghezul din epoca tîrzie, o găsim exprimată de criticul literar Faguet cu privire tocmai la Diderot : *„Este laborios ca un țărănoi. Timp de treizeci de ani trudește la o*

muncă din cele ce tîmpesc pe om. Și niciodată nu i se pare că munca e prea grea. Ca tăietorul de lemne care, în clipa cînd pomul se prăvălește, tot îi mai arde, așa, de afurisit ce e, vreo două, trei din bardă. Și-apoi e așa de vulgar, de o vulgaritate pe care nici nu-i trece prin gînd s-o ascundă !"

Această frază este un document de ură de clasă, de antipatie pentru o concepție cu adevărat completă asupra muncii, pentru o concepție proletară, care împletește munca intelectuală cu munca fizică. Și vorbele lui Faguet sînt cu atît mai interesante, cu cît tot el, cînd uită puțin ura de clasă, se exprimă cu totul altfel despre muncile lui Diderot : *„Și ce bine a știut el — n-aș zice aranja, ci chiar* face *— propria lui viață, o viață în partidă dublă... Pe de o parte* Enciclopedia. *Asta era biroul lui, «serviciul». Acolo era el «funcționar conștiincios». Punctual, atent, devotat în mod absolut sarcinilor lui profesionale, lucrător admirabil, scriitor lucid, știind de asemeni să-i facă și pe ceilalți să lucreze, excelent «șef de sector», onoare și model al meseriei. Sobru și corect ; nu imaginație, nu libertăți, nu îndrăzneli... Dar viața lui are o dublă față : pe de altă parte, avem lucrările, scrierile lui personale. Acolo găsește el destinderea"*. Iar Lanson, în această a doua ipostază, îl descrie și mai vulcanic : *„De-ndată ce a primit de afară brînciul care-l va pune în mișcare, totul începe să clănțăne ; mașina șuieră, fumegă, scuipă ; sîntem uimiți cînd comparăm disproporția dintre acțiunea ei vertiginoasă, infernalul ei tapaj și micul, neînsemnatul eveniment care i-a dat născare"*.

Ce exemplu mai tipic de intelectual proletar, amestec de acțiune înfocată și cumpătare disciplinată, decît acest om muncind ca o mașină și, acolo unde se potrivește, izbucnind ca un torent ! Aci, ca în toate, Diderot a fost un mare precursor al vremurilor ce aveau să vină. Iar opera lui literară, la o epocă în care burghezia era încă o clasă oprimată, opera lui literară este un atac împotriva unor apucături pe care această burghezie, devenită clasă dominantă și regim asupritor, avea să le contracteze și să le practice pînă în faza ei de lichidare.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Nici o literatură, cu excepția celei ruse și sovietice, n-a pus în serviciul marilor idei de dreptate socială, de pace, de democrație atîta măiestrie, atîta elan creator, atîta talent ca cea franceză. Sînt rare figurile de mari artiști francezi în scrisul cărora să nu se reflecteze problemele vieții sociale, care să nu alieze perfecția formală entuziasmului generos. În alte literaturi figurile reprezentative au tratat ca teme ale producției lor literare : religia, amorul, dezvoltarea egoistă a personalității, metafizica și filozofia cosmică. La toate acestea și pe deasupra lor, literatura franceză a adăugat atitudine revoluționară în favoarea dreptății celor mulți și obidiți.

Începînd, mai ales, din secolul al XVIII-lea, autori eminenți au fost pana măiestrită a tuturor cauzelor umane, a progresului rațiunii și științei, a luptei pentru dezrobire de tirania prejudecăților, a bigotismului, a despoților și a absolutismului politic.

În perioada ascensiunii burgheze, Voltaire, Rousseau și Diderot au fost preocupați în primul rînd să schițeze o atitudine socială umanitară. Nu vom analiza aici ideologia lor. Vom trece rapid în revistă numai aspectul literar al acestor opere. E adevărat că în veacul al XVIII-lea literatura e amestecată strîns, intim, cu ideologia. Dar cu începere din prima jumătate a secolului al XIX-lea, beletriștii, fără a emite sisteme ideologice, pe cale efectivă, își consacră eforturile pur artistice, triumfului ideilor sociale înaintate. Un Victor Hugo, Balzac (prin pictura realistă a mediului capitalist din Franța), Zola, Anatole France, Barbusse sau Romain Rolland sînt în același timp mari scriitori și luptători pentru concepțiile generoase. Ei

au servit prin talentul lor la vehicularea, la crearea stării de spirit revoluționare și democratice, apărînd marile teme ale ideologiei de stînga în Franța.

*

Rousseau este de obicei cunoscut pentru teoria lui falsă a contractului social sau pentru introducerea în scrierile sale a descripțiilor după natură, sau pentru sentimentalismul și afectivitatea sa vulcanică — neobișnuite în veacuri ca cel de al XVIII-lea, intelectualist și ironic, sau chiar al XVII-lea, raționalist, clasic și măsurat în toate. Apoi Rousseau va mai fi celebru pentru sinceritatea cu care în *Confesiuni* își va etala complezent o psihologie adesea vicioasă, sau pentru inconsecvența cu care se îngrijea de educația tuturor copiilor din lume, în timp ce abandona, cu nepăsare, pe ai săi proprii.

Dar nimic din toate acestea nu dă ceea ce e important la Rousseau, ceea ce într-adevăr face din el o cotitură în istoria gîndirii și sensibilității umane. Importanța lui Rousseau a putut impresiona pe un serios istoriograf al filozofiei, pe danezul Harald Hoffding. Istoria sa este literalmente împărțită în două, iar ceea ce operează virajul e tocmai uluitorul fenomen Rousseau.

Critica mai recentă, avantajos limpezită grație criteriilor de judecată ale gîndirii marxiste, a început a bănui, uneori chiar a semnala, acele elemente cu adevărat importante din opera lui Rousseau.

„*Rousseau* — spune un autor sovietic — *a fost un autentic plebeian, care a suferit încă din copilărie de lipsuri și necazuri ; a încercat tot soiul de meșteșuguri, vagabond fără căpătîi, bîrfit, ponegrit, năpăstuit.*“ [1]

„Autentic plebeian.“ Desigur. Ca și Diderot, Rousseau este un proletar și simte ca un proletar. Ca și Diderot, depășind nivelul de discriminare posibil în epoca sa, Rousseau nu se mulțumește cu imaginea acelui „*tiers état*“

1 Cernevici : *Jean-Jacques Rousseau (À l'occasion du cent-soixante-quinzième anniverssaire de la mort de l'écrivain)*, în *La littérature soviétique*, Moscova, 1953, nr. 7, p. 142. *(N. a.)*

vag și omogen în care credeau pînă și revoluționarii de după 1789 ; el vede de la început că acea omogeneitate nu există, că înlăuntrul faimoasei „stări a treia" sălășluiesc clase distincte calitativ și foarte inegale ca putere. De aceea, *„el se ridică nu numai împotriva nobilimii, dar și contra marii burghezii, contra bogaților... care trăiesc în lux, în timp ce mor de foame acei pe care dînșii îi asupresc".* [1] *„Este contra naturii* — spune Rousseau — *ca o mînă de oameni să se îmbuibe cu prisosuri în vreme ce mulțimea înfometată e lipsită de strictul necesar."* [2]

Asemenea accente de revoltă ale săracilor contra bogaților le-am mai auzit ades. Ceea ce-i nou la Rousseau nu este acest aspect al proletariatului umilit, ci un aspect oarecum invers. Este mîndra indignare a omului de valoare care vede că în fruntea societății stau tocmai cei fără de valoare. Săracul, aci, care lovește în bogat este în același timp un umanist, care reclamă dreptul omului de a deveni, prin munca, meritele, talentele lui, superior semenilor săi. Autorul sovietic deja pomenit a întrevăzut acest aspect. *„Aspirațiile democratice ale lui Jean-Jacques Rousseau* — zice el — *sînt indisolubil legate de idealul său umanist."* Și drept dovadă aduce romanul pedagogic : *Émile*. Acolo Rousseau țintește *„crearea unui nou tip de umanitate, nedeformat de monstruoasele raporturi sociale ale lumii vechi".* [3] Perfecționarea omului, dorința de a deveni „superior", iată motivul pentru care Rousseau iubește... „egalitatea printre oameni". Egalitate în fața dreptului de a se ridica la un nivel superior, suprimarea inegalității de împrejurări ambiante pentru a permite zilnica ameliorare a ființei tale. *Émile* și *Confessions* sînt, în fond, una și aceeași operă. Ambele cer să privim pe om cu sinceritate, cu probitate severă, fie că e vorba de copilul nostru sau de acel alt copil al nostru care sîntem noi înșine, propria noastră persoană. Nu nevoia de a scandaliza pe cititor cu confidențe uimitoare — cum vor face mai tîrziu un Wilde sau un Gide — ci ingenua, entuziasta,

[1] *Ibidem. (N. a.)*

[2] Rousseau : *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes. (N.a.)*

[3] Cernevici, *op. cit.*, p. 144. *(N.a.)*

optimista dorință de a se îndrepta, de a-și înfrumuseța pe viitor o personalitate imperfectă — aceasta este izvorul confesiunilor. Este, am îndrăzni a spune, prima manifestare în lume a acelei conduite înalt etice a autocriticii socialiste, laice, deosebită de penitența de confesional catolic. Caracterul pur laic al spovedaniei, absența oricărei preocupări de a cîștiga „iertarea" cuiva, absența deci a vreunei socoteli interesate, apoi, din contra, preocuparea de largă publicitate, preocuparea de a face ca un număr cît mai mare de oameni să cunoască păcatele tale, să cunoască voința de a le îndrepta (la confesionalul catolic publicul se reduce la o singură persoană — confesorul, iar acesta, ca să ne fie mai comod, nici măcar nu se vede la față) — toate aceste caractere diferă de pocăința creștină și, lucru curios, le regăsim la ceea ce trebuie să fie autocritica socialistă, cît și în acele epocale mărturisiri în două volume ale lui Rousseau. Mirarea produsă atunci de sinceritatea acestui om se explică prin enorma noutate a fenomenului. Va trebui să treacă aproape două veacuri, mai multe revoluții burgheze și una socialistă, pentru ca acest gen de autocritică să devină cutumă curentă și pivot al moralei obștești. Rousseau nu privește cu teamă umilită pe confesor, ci cu un fel de cetățenească demnitate se adresează el unui Dumnezeu cu existență mai mult stilistică : *„Să sune, cînd va vrea, trîmbița ultimei judecăți* — scrie el — *voi veni să mă prezint, cu astă carte în mîna mea, dinaintea supremului judecător".* [1] Este aci, la Rousseau, un ton de persiflare, care arată ce puțină stimă are el pentru ipoteticul „judecător suprem". Ceva mai mult : în fraza citată, „apărarea" lui în fața acelui judecător este... însăși cartea lui, aceste confesiuni înșele ! Nu este oare curios ca un rechizitoriu să slujească drept argument tocmai la apărarea acuzatului ? Tîlcul acestei fraze e interesant. *„Cu astă carte în mîna mea"* înseamnă că procesul fusese de mult judecat cu acele *Confesiuni* făcute oamenilor, tuturor oamenilor ; înseamnă că răfuiala a avut deja loc, că adevăratul judecător se pronunțase de mult, singurul judecător competent : societatea, masele, poporul,

[1] *Confessions. (N. a.)*

marele public sub forma milioanelor de cititori. Acesta-i sensul cuvintelor : *„cu astă carte în mîna mea“*. Și sînt aici, încă o dată spunem, toate elementele viitoarei autocritici socialiste.

Rousseau nu este numai un precursor al revoluției burgheze. Acest titlu îl pot reclama alții mulți ; au fost atîția care au gîndit democratic în veacul acela ! Rousseau este însă mai mult decît aceștia. E precursorul timpurilor de astăzi. Examinați puțin lista de idei scumpe lui Rousseau. În afară de ideea de libertate și de egalitate, mai găsim la el și pe aceea de pace trainică. Din toți contemporanii săi, el fu cel mai impresionat de *Proiectul de pace perpetuă* al lui Bernardin de Saint-Pierre. S-a căznit nespus de mult să-i adîncească înțelesul, iar lucrarea pe care a scris-o despre această carte mai este valabilă și astăzi. [1] O altă idee scumpă lui a fost aceea a patriotismului. *„Ceea ce reproșează el claselor conducătoare este, mai întîi de toate, indiferența lor patriotică.“* [2] Vibrează în fața revendicărilor corsicanilor și scrie o seamă de *Considerații asupra guvernului polonez,* în care simpatizează cu patrioții poloni, declarînd, între altele, că omul *„de îndată ce nu mai are patrie, încetează de a mai fi.“* Să nu uităm de asemenea că mult înainte de revoluție, într-o vreme cînd monarhia era unica formă de stat, Rousseau a fost mereu republican. Adăugați la toate acestea umanismul său proletar și atitudinea lui foarte apropiată de autocritica socialistă și vom înțelege de ce gîndirea lui sare peste două secole, de ce mulți îl socot ca un viraj decisiv în istoria gîndirii și de ce, în sfîrșit, el a fost așa de stimat de toți gînditorii progresiști. Engels spunea despre *Discursul asupra inegalității* că e un model de dialectică ; Cernîșevski vede în *La nouvelle Héloïse* rezolvarea problemei liberării femeii, Radișcev vede în *Émile* revoluția educației.

[1] Pușkin a citit-o cu pasiune și entuziasm. *(N. a.)*
[2] Cernevici, *op. cit.*, p. 143. *(N. a.)*

Și fiindcă în orice scriere fondul condiționează forma, ideile lui Rousseau explică forma lui literară așa de originală. Cînd mesajul scriitorului sare peste aproape două veacuri, cînd puterea de a anticipa a căpătat un suflu atît de larg, este firesc ca forma literară a exprimării să aibă acea prospețime, acea sinceritate, acea tinerețe, acel avînt care fac din stilul lui Rousseau o frumusețe ce nu va conteni niciodată de a uimi pe oameni.

GOETHE — OMUL INTEGRAL *

Un critic francez observă undeva că, la Goethe, omul și opera fac unul și același lucru. Viața e o fracțiune de operă, îmbibată de planurile, aventurile și directivele acesteia. Opera își împlîntă adînc rădăcinile în viață. Fiecare gînd, fiecare slovă scrisă are pecetea de foc a evenimentului trăit. Sînt filozofi a căror doctrină e separată de viața lor. Ceva exterior, anexat, juxtapus. Viața și opera lui Kant sînt două fenomene separate, autonome. Sînt serii care merg paralel, fără să se întîlnească. Aderențele organice sînt suprimate. Una nu e determinată, nu participă la cealaltă. Filozofia și viața acestui filozof sînt simple coincidențe. La Goethe separarea nu e posibilă. Asemenea gîndire, plămădită din viață, din și pentru ea, se numește înțelepciune, în sensul antic al cuvîntului.

Dacă ne gîndim bine, existența lui Goethe, adică viața și opera, sugerează trei idei principale :

1. *Ideea de completitudine.* De la Renaștere încoace, visul, idealul europeanului superior e de a fi universal. Omul Renașterii nu disprețuise nici o notă a vieții. Corp robust și sănătos, gîndire de filozof, sensibilitate de artist, temperament furtunos de amant, curiozitate de savant, activitate de politician și dominator de oameni, toate trebuiau să coexiste în același om.

Din apucături contradictorii trebuie să reiasă armonii închegate. Omul trebuie să fie cuprinzător, să obție în juru-i maximum de spațiu, înțelegînd toate națiile și

* Scris în perioada 1920—1940. *(N. ed.)*

civilizațiile lor, să înghită maximum de timp, adică experiența condensată a tuturor neamurilor. Acest ideal a obsedat omenirea mereu. Dar realizarea lui a fost, firește, grea. Individul nu s-a putut hipertrofia fără măsură, ca ficatul gras la gîște. Secolul al XVIII-lea, care s-a muncit mai mult în această direcție, n-a putut obține rezultate apreciabile decît în planul inteligenței. Rațiunea s-a dezvoltat atunci exorbitant, dar în dauna altor facultăți, care s-au chircit. Sentimentul, acțiunea, visul, romantismul, vigoarea fizică s-au atrofiat. Epoca luminilor a încurajat numai mintea.

A venit apoi romantismul care a evidențiat valorile opuse.

Gîndirea, la rîndul ei, a rămas în urmă. Individul complet, integral, nu se putea realiza decît succesiv, pe porțiuni. Goethe e poate primul european care l-a realizat *simultan.* El, omul care a învins romantismul, demoniacul de la început, din perioada *Sturm und Drang,* se transformă în olimpianul senin de la sfîrșit. Definiția după care clasicismul e *„un romantisme dompté“* i se potrivește de minune. Goethe a reușit să fie integral.

Pentru aceasta i s-au oferit o serie de condiții favorabile. Goethe a apărut la răspîntie de veacuri și de curente. În copilărie și adolescență a apucat faza rococoului, cu peruci albe, cu jabou de dantelă, cu versuri galante după tipicul regenței franceze. Domnea, atunci, încă, raționalismul complet din epoca luminilor. Înflorea încrederea și speranța în progresul continuu al inteligenței și științei. În tinerețe însă, furtuna a început și, cu ea, perioada anarhică, fecundă și revoluționară, a *Sturm und Drang*-ului. S-a realizat încetul cu încetul, în romantismul propriu-zis. Goethe le-a trăit pe toate ca momente trecătoare ale unei vieți ce nu se realizase încă în toată plenitudinea ei. Dar nici unul din aceste curente nu l-a tiranizat. Le-a dominat pe toate, pentru ca din sinteza lor să rezulte superbul său clasicism.

Civilizația omenească, încă de la începuturile ei, a fost dominată de ideea *dualismului.* Literaturile, religiile, jurisprudențele, de la toate popoarele, închid în ele clasificarea simplistă în *da* și *nu,* în afirmație și negație, în pozitiv și negativ, în teză și antiteză. Diavol și Dum-

nezeu, Ormuz și Ahriman, bine și rău, frumos și urît, adevărat și fals, sînt aspecte antitetice ale universului construit din imaginația popoarelor. *Obsesia lui Goethe a fost de a rezolva dualismul.* Faust și Mefisto sînt doi poli ai existenței, pe care a voit să-i suprime. Și a reușit. Personalitatea sa integrală e cel mai perfect exemplar al individualismului european și cel mai desăvîrșit tip al unei civilizații bazate pe exploatarea individului.

2. *Ideea de sănătate.* Fenomenul patologic se cunoaște prin parțialism. Un singur atribut, un singur caracter dezvoltat monstruos în dauna celorlalte înseamnă stigmatul bolii. Sănătatea e un simplu corolar al completitudinii. Dezvoltarea integrală e o dezvoltare igienică. Nici un geniu al omenirii nu inspiră mai multă sănătate, în sensul larg al cuvîntului, ca Goethe.

Aceasta nu reiese însă numai din integralitate. Fără să disprețuiască nimic, fără să înlăture, ca stoicii, unele plăceri din viață, fără să le „refuleze", cum va spune Freud mai tîrziu, Goethe nu și-a pricinuit nici o tulburare în viață. Sufletul său n-a rămas acrit și iritat de dorințe nesatisfăcute. Și-a permis totul, fiindcă a știut să domine totul. Înțelepciunea sa consta în a învinge viața, trăind-o mai întîi. Din epuizare și saturație reieșea victoria și echilibrul.

3. *Ideea de obiectivitate.* Goethe a avut curiozități infinite. Dar cea mai accentuată a fost pentru lumea dinafară. Cum spunea Théophile Gautier, el a fost un om pentru care lumea exterioară există. A plecat de la spinozism, concepînd universul ca o substanță unică, manifestată printr-o serie de atribute diverse. Dar mai ales a înțeles natura ca realizată de o serie de forme succesive.

A fost primul evoluționist, un evoluționist panteist, care concepe totalitatea existenței efectuată în aspecte succesive. Natura, cu calmul, cu organicul, cu indiferența și cu egoismul ei, l-a sedus. A vrut să i se conformeze aidoma. Și toată sforțarea lui a fost, după ce a priceput secretul, să corespundă în totul perfecționării ei liniștite. Un om care pricepe și admite totul e, implicit, un om obiectiv. Fiindcă obiectivitate înseamnă justiție pentru orice.

Ca și pe alții, pe Goethe l-a urmărit ideea omului superior. Faust își pune tragica problemă a saltului peste speță. Dar dacă acest lucru nu l-a putut reuși, dacă nu a putut ajunge un *semizeu,* Goethe a fost desigur unul din cei mai perfecți oameni. Sforțarea sa tragică e o problemă de biologie : depășirea speței. Fără s-o poată depăși, nu s-a prăbușit ca Nietzsche în nebunie și dezastru. S-a mulțumit s-o perfecționeze.

VICTOR HUGO

Este știut de multă vreme că un scriitor capătă valoare internațională în măsura în care a reușit să fie intens național. În panteonul artei universale el ia loc ca oglinditor al specificului țării sale.

Dar există și aici o interesantă reciprocă. Raportul de cauzalitate se poate inversa. Există poeți care, dintru început chiar aparțin lumii întregi. Nu prin formă, ci prin conținutul de idei al operelor lor. Ei se situează, încă de la obîrșie, direct în umanitate. Asemenea artiști sînt rari. Raritatea ține și de împrejurarea că ideile umanitare (libertate, pace, fraternitate, demnitate personală etc.) au fost multă vreme privite ca apoetice. Maiorescu, la noi, condamna patriotismul ca sursă de inspirație a poeziei. Marile teme umanitariste erau considerate ca tendențioase, practice, deci fără substanță poetică. Clasele stăpînitoare au interes ca asemenea simțăminte generoase să nu fie material de literatură. Arta, după ei, nu trebuie să aibă păcatul de a face să vibreze la unison masele, într-o înfrățire de o putere aproape miraculoasă. Asemenea jenante miracole stăpînii vor să le vadă producîndu-se cît mai puțin posibil. De aici teoria reacționară că tezaurul ideologic al democrației este ceva iremediabil prozaic. A cînta pacea popoarelor, libertatea noroadelor, emanciparea omului ar fi a face gazetărie rimată, gen minor și bastard.

Grație acestei vigilențe a distinselor și exigentelor elite, multă vreme polemica, politica, acțiunea socială au fost lovite de interdicție. Dreptul de încetățenire le-a fost sistematic refuzat. Iată de ce este mai greu să scrii versuri despre progres sau libertate decît despre amor, război

sau Dumnezeu, cele trei teme clasice ce se pretează atît de bine la infinite trucaje și ipocrizii.

Pentru toate aceste motive, poeții care cîntă actualitățile militante sînt rari. Cît privește veacul al XIX-lea, dacă vom cita cîteva nume, cred că vom fi dat și lista lor completă. Unul din nume este al unui român : Eminescu. Printre celelalte, puține la număr : Hugo. Eminescu și Hugo au știut să facă artă mare și întreagă, poezie adevărată și pură din evenimentele zilei. *Satirele* lui Eminescu și *Les châtiments* sînt capodopere de poezie nouă, care abia în veacul trecut se naște și pe care, probabil, un viitor vertiginos o așteaptă.

La drept vorbind, ce au făcut aceste mari genii ale poeziei universale nu era mult mai greu decît ce aveau să facă un Baudelaire, un Verlaine, un Laforgue sau oricare inovator care a parvenit să împămîntenească în țara poeziei ceea ce pînă atunci fusese aspru stigmatizat cu epitetul „prozaic". Totuși, ideile, sentimentele nou încetățenite de toți acești poeți sufereau de o mai mică persecuție decît ideile democratice tipice pe care avea să le cînte Hugo. Teme erotice, aspecte bucolice ale naturii, stări mistice — asemenea subiecte sînt mai puțin supărătoare decît pacea între state, securitatea colectivă, interzicerea războaielor, libertatea, apăsarea bogaților.

Reamintim acestea toate pentru a face să se înțeleagă revoluționara noutate a fenomenului Hugo. Se poate zice că pentru prima oară curajoasa acțiune de poetizare a umanității ca atare a fost îndrăznită. Prin izbutirea ei de către un francez, poezia mondială, poezia umanității, a libertății și demnității omului, această poezie de morală planetară devine, într-o privință, o poezie franceză. Iată acel *„choc-en-retour"*, acea apropiere între național și internațional de care vorbeam altă dată. Hugo el însuși a găsit cuvinte potrivite pentru a o formula. Parisul — zice el — este capitala lumii în acea vreme, fiindcă Parisul e capitala revoluției, și revoluția nu este a Franței, ci a lumii întregi. Admirabilă luare de vedere fotografică a raportului dintre mondial și național !

S-ar putea obiecta că Hugo a avut, cel puțin în Franța, numeroși precursori. Căci Franța cunoaște un gen special de poezie semipopulară, un fel particular de folclor pe

jumătate cult, obștesc și urban, reprezentat de un menestrel orășean și alfabetizat. Numele lui e „șansonierul". Asemenea barzi ajung adesea la un nivel literar și la o subțirime artistică remarcabilă. Fără să vorbim de nemuritorul autor al *Marseiezei*, e de ajuns să pomenim nume ca Béranger, Fournel, Caye — simpli soldați, artilerist sau vînător — Debraux, Paul Durand — țăran — admirabilul autor al *Internaționalei*, Eugène Pottier, Paul Avenel, Pierre Dupont, August Allais, Louis Festeau, Charles Gilles, Charles Vincent și mulți alții printre care al scriitorului care a fost mai mult decît un rapsod șansonier : Jules Vallès. Franța continuă și azi să-și afirme afinitatea pentru curiosul gen literar al polemicii lirice, al lirismului militant.

Așa cum Eminescu pescuia în adîncul literaturii populare, Hugo nutrește o mare admirație și un mare respect pentru șansonieri, cu care întreține relații personale strînse, pe care îi ajută, de la care adesea se inspiră, cărora le găsește uneori calități pe care și le neagă lui însuși : *„Moș Durand* — zice el — *a știut să pună ideile cele mari la mintea neștiutorilor, care le-au învățat pe de rost. Eu unul n-aș putea-o face, căci, din păcate, cineva, ca să mă priceapă, trebuie să fie învățat"*. Dar se va căzni să scape de acest cusur. Astfel, opt din bucățile volumului *Les châtiments* vor purta ca subtitlu : *Chansons* și cu bun temei, căci vor fi scrise într-o metrică mai populară, cu refren la finele strofei, ba chiar uneori cu indicații muzicale ca „melodie bretonă", sau „pe aria lui Malborough". Dar deosebit de acestea, toată opera lui, mai ales după instaurarea celui de-al doilea imperiu, este inspirată profund de acest folclor citadin, gazetăresc, polemic și umanitar al șansonierilor. Despre „cantonetele" poetului cizmar Joseph Landragin, Hugo va spune : *„nu sînt versuri ; sînt lacrimi"*.

Multe lucruri în istoria progreselor democrației și a socialismului privitoare la Hugo nu se știu îndeajuns. Hugo nu numai că era, cum zicem noi astăzi, un „angajat", dar el a fost chiar inventatorul formulei însăși. *„A trăi* — scrie el pe unul din carnetele sale — *înseamnă a fi angajat."* Tot el, cu mult înainte de polemica Benda, va denunța adevărata *„trădare a cărturarilor"* cînd va striga : *Ah ! Oameni ai spiritului ! Fiți utili ! Serviți la ceva !"* Sau :

„Honte au penseur qui se mutile
Et s'en va, chanter inutile". [1]

Și va arunca și alte generoase strigăte de luptă : *„Miliardele războiului, dați-le păcii"* ; sau : *„din iadul săracilor este făcut raiul bogaților"* ; sau : *„Înainte vreme poetul zicea : publicul ; azi spune : poporul"* ; sau : *„A iubi este a intra în acțiune"* ; sau : *„În ceasul, atît de sumbru încă, al civilizației în care sîntem,* mizerabilul *se cheamă OMUL; el își poartă agonia sub toate climatele și geme în toate limbile"*.

„Angajarea" lui el o va reaminti pe toate tonurile și în toate ocaziile. În prefața de la *Marion Delorme* scrie că pasiunea politicii l-a aruncat în literatură. În prefața *Rinului* scrie despre el însuși : *„Se poate prea bine spune că tot ce am scris este de natură politică și inspirat de politică"*.

Nu se știe îndeajuns că Hugo este omul care a prezidat, în 1849, primul congres internațional pentru pace, unde avea să declare : *„Nu mă mulțumesc a zice că pacea e cu putință, mai zic și că e inevitabilă. Va veni o zi cînd tunurile nu vor mai fi decît piese de muzeu, arătate oamenilor ca niște instrumente barbare, de care ei se vor mira că au putut exista vreodată"*. Iar în 1871 el ne va da iluzia că vorbește Jaurès, cînd va zice : *„Jos granițele ! Rinul va fi al tuturora. Să fim cu toții aceeași republică, să fim federația întregului continent, libertatea europeană, pacea universală"*.

Că reacționari plini de otravă au judecat greșit, nu-i de mirare. Dar chiar scriitorii progresiști au putut să

[1] Gînditorului, ciuntindu-se pe sine
Și murind, — van cîntăreț — rușine !
(Traducerea versurilor : Romulus Vulpescu, E.S.P.L.A., 1957.)
(N. ed.)

se lase înșelați. Astfel Robert Boudry crede că *„Hugo, de bună seamă, n-a fost niciodată un extremist în politică. El rămîne un burghez, o redingotă care se teme de bluzele muncitorești"*. Și : *„Se poate spune fără risc de eroare că Victor Hugo a fost omul burgheziei ascendente"*. Totuși, același Boudry recunoaște că Hugo *„încă din 1828* (adică la 26 de ani, *n.a.*) *se proclamă socialist"*. Dar e interesant și în ce termeni Hugo *„proclamă această adeziune"*. În autobiografia scrisă de el la persoana a treia, sau de soția sa, spune : *„Transformarea mulțimii în popor — lucrare adîncă. La această lucrare s-au devotat, în ăști ultimi patruzeci de ani, oamenii cei care se numesc socialiști. Autorul prezentei cărți, cît de neînsemnat ar fi el, se numără printre ei, și printre cei mai vechi... Printre acești gînditori el își reclamă locul. Și-l cere fiindcă e un loc de persecutat. O ură împotriva socialismului, foarte oarbă dar și foarte generală, a bîntuit de vreo cincisprezece-șaisprezece ani și mai otrăvește încă, dezlănțuită în clasele influente (cît timp oare vor mai exista clase ?)."*

Alți scriitori de stînga îl vor judeca mai drept. *„Victor Hugo* — scrie Pierre Bronchon — *a ales, de timpuriu, între burghez și popor și, cu toate unele incomprehensiuni... nimic nu-l va mai împiedica de a sta de partea norodului, orice s-ar întîmpla."*

Dar mai bine decît proza comentatorilor vorbesc versurile autorului. Iată ce frescă pregnantă și sarcastică face el domnului burghez și micilor sale socoteli etico-religioase. Monsieur Prudhomme se duce, desigur, la biserică ·

„Non qu'entre nous je crois à ces bêtises-là,
Nous dit-il. — S'il y va, cela tient à sa gloire,
C'est que le peuple vil croira le voyant croire,
C'est qu'il faut abrutir ces gens, car ils ont faim,
C'est qu'un Bon Dieu quelconque est necessaire enfin.
Là-dessus rangez-vous, le Suisse frappe, il entre,

Il étale au banc d'oeuvre un mejestueux ventre,
Fier de sentir qu'il prend dans sa devotion
Le peuple en laisse et Dieu sous sa protection." [1]

Iar despre sinistra scamatorie care a prefăcut revoluția populară de la '48 în imperiul autocratic al lui „Napoléon le Petit" spune :

„Que voulez-vous ? la bourse allait mal ; on craignait
La république rouge, et même un peu la rose ;
Il fallait bien finir par faire quelque chose :
On trouve ce coquin, on le fait empereur ;
C'est tout simple. On voulait éviter la Terreur,
Le spectre de Monsieur Romieu, la Jacquerie,
On s'est réfugié dans cette escroquerie." [2]

Aceasta — cu tot conținutul ei polemic, ziaristic, pamfletar — nu mai e literatură de șansonier, ci poezie adevărată, care amintește de aprigele *Scrisori* ale lui Eminescu.

★

Acest poet a scris cea mai adîncă pagină de poezie în proză. Este romanul *Mizerabilii*, despre care Tolstoi va spune că e cel mai mare roman din lume. Părere care

[1] Ne spune : „Fie vorba-ntre noi, nu cred în fleacuri !"
Se duce fi'ndcă ține la propria lui vază.
De l-o vedea cum crede și gloata va să crează ;
Trebui' prostit norodul că e flămînd săracul ;
Un Dumnezeu, oricare, tot trebuie, ce dracu !
Cînd slujitoru-anunță, el intră-n catedrală
Și pîntecu-și revarsă în strana-epitropală.
Fudul că ține-n zgardă, cucernic, pe plebeu
Și că-l proteguiește chiar și pe Dumnezeu.
(Traducere : R. Vulpescu, *idem.*) *(N. ed.)*

[2] Ce vreți ? Mergeam la Bursă cam prost, și ne-ngrozea
Republica cea roșă și chiar cea roz oleacă ;
Ceva, la urma urmei, tot trebui' să se facă
Pe pezevenghiul ăsta îl ungem împărat ;
Ca să scăpăm de spaima Teroarei (și-am scăpat),
De spectrul morții (Domnul Romieu), de Jacherie,
Ne-am aciuat degrabă în astă-escrocherie.
(Traducere : R. Vulpescu, *idem.*) *(N. ed.)*

nu e izolată. Titularul catedrei de istorie a literaturii franceze de la Sorbona, Jasinski, va spune în 1947 că *„Hugo este singurul (!) care a știut și mai știe încă să emoționeze sufletul maselor"*. Pînă și *„L'Amérique sans âme, ouvrière glacée"* trage filme după filme din povestea lui Jean Valjean, a lui Gavroche, Fantinei și Cosettei. Nu există aproape limbă în care romanul său să nu fi fost tradus în tiraje impresionante.

Este interesant de analizat mai îndeaproape titlul acestei lucrări. Cuvîntul „mizerabil" oglindește, ca nici un altul, apăsarea spirituală exersată de clasa stăpînitoare. Acest cuvînt, în graiul actual, tinde să nu mai însemne „foarte sărac" sau „care se află în mizerie". El înseamnă din ce în ce mai mult : *canalie, infam, mișel*. Tranziția semantică se face prin intermediul noțiunilor de „ticălos", „păcătos", care, dacă se aplică nu la o persoană, ci la starea economică a persoanei, nu falsifică sensul. Decît, foarte lesne — și cu nespusă plăcere — clasele de sus sînt înclinate să acorde aceste adjective persoanelor, nu lucrurilor zdrențuite care le sînt lăsate drept patrimoniu. Și atunci *păcătosul* devine din ce în ce mai mult „încărcatul de păcate", vinovatul, ticălosul, mișelul, infamul. Victima se preface în culpabil, iar cuvîntul mizerabil capătă tot mereu mai mult înțelesul de criminal. În franțuzește, *„vous êtes un misérable"* nu mai e constatarea unei sărăcii nemeritate, ci o injurie, o insultă pur și simplu.

Ceea ce e unic în acest roman este aliajul, în doze egale, de povestire și poezie, de lirism și realitate. Hugo, acest „meșter al cuvîntului", cum a fost numit, acest acrobat al jocurilor metaforice, al ingeniozităților de stil și al dansului de imagini — este poate unul din cei mai severi realiști. Mai mult decît Gautier el e modestul viețuitor *„pentru care lumea exterioară există"*. Memoria lui senzorială, acuitatea lui perceptivă, ordinea și regularitatea pe care le pune în organizarea imaginilor uimeau pe contemporani.

Psihologul Pierre Janet spune că ceea ce dă în percepții sentimentul realului este *„de savoir s'en servir"* și, încă și mai mult, faptul că știi chiar să produci, să fabrici obiectul acela. Hugo simțea necontenit nevoia de a meșteșugări, de a „bricola", de a „face" și „drege" obiecte materiale ; știa să vopsească, să tapițeze, să sculpteze, să înrămeze, să deseneze, să picteze, să pirograveze, să grădinărească și cîte alte multe treburi de acestea. Îi plăcea să frămînte materia pentru a o percepe mai real. Și această nevoie artizană a făcut din el unul din cei mai mari reporteri. Cînd, *pair* al Franței, va face o anchetă la închisoarea de la Conciergerie, nu va omite nici o sursă de documentare, ca cel mai conștiincios gazetar. De altfel, prima lui carieră a fost jurnalismul. La vîrsta de 17 ani scrie 114 articole în cincisprezece luni. Notarea faptelor este la el o pasiune din care face uneori un adevărat stil literar. Iată un pasaj care este, cum ar zice Kant, o *„rapsodie de percepții"* :

„Cris de baigneurs. Plus près. Plus loin. Non, par ici !
Non, par là ! Les oiseaux gazouillent. Jeanne aussi.
Georges appelle. Chants de coqs. Une truelle
Racle un toit. Des chevaux passent dans la ruelle.
Grincement d'une faux qui coupe le gazon.
Chocs. Rumeurs. De couvreurs marchent sur la maison." [1]

Acest realism senzorial însă nu degenerează — sau mai corect nu avortează — într-un naturalism fotografic și pasiv. Realitatea lui Hugo este în primul rînd o realitate omenească, legată de destinul și de demnitatea omului. Iată de ce ea este compatibilă cu orice zbor spre ideal, spre depășire, înfrățire și generozitate. Decît, odată plecat spre înălțimi, el trebuie să se întoarcă pe pămîntul ferm. Dar să-i dăm cuvîntul poetului însuși :

„Luați seama — spune el — *voi care trageți cercuri în jurul poetului, luați seama să nu-l scoateți afară din sfera omenescului. Că poetul poate sări dincolo de om prin aripile lui, prin zborul său imens, prin brusca afundare în adîncuri — aceasta e bine să fie, aceasta chiar*

[1] La scaldă-i gălăgie. Ici. Colo. I-auzi zvoana !
Și ciripit de păsări. Le ține hangul Ioana
Și chiuie și Gheorghe. Cocoșii cîntă-afară.
Mistria răzuiește un zid. Pe-o ulicioară
Trec niște cai. Foșnește pe pajiște o coasă.
Și-i forfotă. Pun tabla tinichigii pe casă.
(Traducere : R. Vulpescu, *idem.*) *(N. ed.)*

trebuie să fie. Dar cu condiția ca el să reapară. Să plece — dar să se întoarcă. Să aibă aripi pentru infinit, dar să aibă și picioare pentru pămînt. După ce l-am văzut planînd, să-l vedem și umblînd. Să reintre în uman după ce din uman el va fi ieșit. După ce l-am văzut arhanghel, să-l regăsim frate. Steaua din acest ochi să plîngă o lacrimă, iar lacrima aceasta să fie lacrima omenescului. Și astfel — totodată uman și suprauman — el va fi: poetul... Arată-mi piciorul tău, poete, să vedem dacă ai ca mine pulbere pămîntească pe talpă. Dacă nu ai această țărînă, nu mă vei cunoaște și eu nu te cunosc. Pleacă. Te crezi înger; nu ești decît pasăre."

Cum foarte bine observă Robert Boudry, Hugo „*nu pierde niciodată contactul cu realul. Spiritul său înfrumusețează, generalizează — dar nu trădează*". Tot secretul lui Hugo se află în fraza spusă de el și atît de des citată, anume că sufletul său „*se află în centrul tuturor lucrurilor, ca un ecou sonor*". Observație a realului — la plecare. Apoi, reacție față de acesta, evoluție a gîndirii sale spre un stadiu nou. Cu alte cuvinte, el fecundează realitatea, dar în sensul acestei realități însăși. O dată ce lumea exterioară i-a dăruit o imagine, el o va mîna mai departe în direcția propriei ei naturi. Aceasta este jurnalismul de artă. Aș vrea să transcriu aici un mic pasaj dintr-un eseu al lui Hugo pe care nimeni nu-l citează și care, prin frumusețea lui amară și severă, amintește pe cei mai mari scriitori francezi. Este un capitol din *Choses vues*, acele reportaje scrise pentru el însuși, publicate abia după moartea lui. Titlul e *Talleyrand*. Și este un necrolog.

„*În Rue Florentin se află un palat și un canal de scurgere pentru lături. Palatul este de o nobilă, bogată și posomorîtă arhitectură... Pe fronton scrie Hôtel Talleyrand. Timp de patruzeci de ani cît a locuit pe această stradă, oaspetele ultim al acestui palat n-a lăsat poate să-i cadă niciodată privirea pe acel canal. A fost un straniu personaj, temut și considerabil. Se numea Charles-Maurice de Périgord; era nobil ca Machiavel, preot ca Gondi, răspopit ca Fouché, spiritual ca Voltaire și șchiop ca dracul. S-ar putea zice că toate la dînsul șchiopătau: noblețea, pe care o făcuse servitoarea republicii; preoția, pe care o tîrîse în Champs-de-Mars, apoi o zvîrlise în gîrlă; căsătoria, pe care o rupsese prin douăzeci de scandaluri și printr-o despărțire voluntară; în fine spiritul, pe care îl dezonora prin josnicie...*

Alaltăieri, 17 mai 1838, acest om muri. Medici veniră și îmbălsămară cadavrul. Întru aceasta, după rînduiala egiptenilor, ei scoaseră din pîntece măruntaiele și creierii din tigvă. Cînd treaba fu gata, principele de Talleyrand fu prefăcut în mumie și mumia țintuită într-un coșciug tapițat în satin alb. Doctorii se retraseră, uitînd creierii pe masă, acel creier care gîndise atîtea lucruri, inspirase pe atîția oameni, clădise atîtea edificii, condusese două revoluții, înșelase douăzeci de regi, stăpînise lumea. Medicii plecați, un valet intră în odaie și văzu ceea ce ei lăsaseră acolo. Uite! au uitat asta aici! Ce să fac cu ea? Și-și aduse aminte atunci că pe stradă era un canal de scurgere pentru lături. Și valetul se duse acolo și aruncă frumos creierul în canal."

Cîtă semnificație morală în acest scurt reportaj, scurt cît un instantaneu fotografic. Decît, adevăratul reporter este acela care tocmai știe să prindă realitatea atunci, în clipa chiar cînd evenimentele încep să semene cumplit cu persoana cărora li se întîmplă. Obiect și eveniment nu-s același lucru, dar între ele este un subtil joc de du-te-vino, de întrepătrundere și împrumuturi de substanță. Hugo era deosebit de sensibil la aceste fuziuni, amestecuri și corespondențe. Iată o observație pe care el o face în preajma lui '48, cînd pe lucruri apăsa, grea, umbra dramaticelor, sîngeroaselor proxime evenimente viitoare: „*Cînd mulțimea* — zice Hugo — *privește pe bogați cu niște ochi ca aceștia, nu gînduri sînt cele ce se află în creierul lor: sînt evenimente!*"

Această sensibilitate la evenimente l-a făcut pe el să treacă de la legitimism și catolicism la socialism republican. I s-au reproșat aceste fluctuații. Pe nedrept. Și aceasta pentru două motive. Întîi pentru că aceste schimbări proveneau, și tocmai dovedeau, imensa lui sinceritate. Onestitatea lui îl împiedica să zăbovească o clipă de a se angaja, atunci cînd un eveniment îl impresionase. Așa că

terminarea periplului prin adeziunea la republica universală, la socialism, umanitarism, pace perpetuă, înfrățire, libertate, demnitate omenească, progres, în fine la tot arsenalul de realități ale democrației — această evoluție tocmai prin peripețiile ei mărturisește absoluta sinceritate a lui Hugo, buna lui credință, probitatea și în același timp temperamentul său dialectic. La fiecare pas, spune el, *„întîlnește, ca țel al cursei și termen al descătușării sale, dublul ocean al prezentului și trecutului, al politicii și istoriei"*. Firea lui dialectică îi interzicea să se abție de la un nou legămînt atunci cînd realul se schimbase.

De altfel, temperamentul său dialectic se vădește și în altele decît în politică. Fenomenul perpetuei schimbări îl impresionează profund. Necontenitul *„panta rei"* îl fascinează oriunde, chiar în comportările materiei brute. În *Les travailleurs de la mer* el se extaziază în fața metamorfozelor realului : *„Să vezi, în sînul nepătrunsului și al nemărginirii, difuziunea forțelor — ce poate fi mai tulburător ? Cauți scopuri. Spațiul în veșnică mișcare, apele cele neobosite, norii care parcă ar vrea să se afle în treabă, vastul efort obscur, întreagă această convulsiune este o problemă. Ce anume aduce un asemenea perpetuu cutremur ? Ce zidesc aceste furtuni ? Ce clădesc aceste zvîrcoliri ? Aceste ciocniri, clocote, urlete — ce oare creează ele ? Cu ce se ocupă un asemenea tumult ? Cum să nu-ți fure gîndul... pendularea valului, încăpățînarea spumei, uzura pe nesimțite a stîncii, gîfîitul înnebunit al celor patru vînturi ? Ce teroare pentru gîndire acest perpetuu reînceput, ocean-fîntînă, ceruri Danaide, toată această trudă degeaba..."*

Firea lui dialectică se vădește și în amorul său pentru antiteze (altă trăsătură pe care o are în comun cu Eminescu). El practică chiar o figură înrudită cu antiteza, anume anularea unui epitet prin epitetul contrar, procedeu folosit mai ales în scop polemic, pentru a zdrobi pe adversar. Astfel, ca să ruineze pretențiile de inocență ale cuiva, el va zice : *„vierge comme l'eunuque et ange comme Satan"*.

De altfel măiestria lui în metafore, invenția lui verbală n-au fost întrecute de nimeni. Aceasta îi permite, în poezie, o atitudine care și ea se acordă cu umanitarismul lui, anume gustul pentru banalitate, pentru cotidian, pentru lucrul de toate zilele al omului de rînd. Hugo va arăta că faptul cel mai banal se poate exprima într-o formă literară splendidă. Pentru a spune : *„era în anul 1802"*, el va zice : *„Ce siècle avait deux ans"*. Pentru a spune : *„delta Dunării"*, el va zice : *„Le Danube qui par cinq fleuves tombe échevelé dans la mer"*. De aceea s-a putut zice că *„versurile lui cele mai misterioase sînt ca incantațiile banalității. Ele alunecă la suprafața tăcerii familiare"*. Efectele lui cele mai emoționante sînt obținute prin evocarea detaliilor celor mai cotidiene :

„Je pense à tout cela quand je ne puis dormir,
La nuit quand le vent semble une voix qui témoigne.
Quand on entend le pas de quelqu'un qui s'éloigne." [1]

Este la el — spune Pierre Albouy — *„un ton, o manieră care nu-i aparține decît lui : acea vervă în mînuirea sublimului, un fel de vulgaritate mistică"*.

De altfel, tot o dovadă de apropiere sufletească față de popor este și gustul lui pentru polemica în versuri, pentru amestecul de lirism și invectivă. Poporul, într-o societate împărțită în clase, este prin definiție supărat ; este în stare de indignare cronică. Și cum în mod natural *„indignatio fit versus"*, este firesc ca între invectivă și poezie să fie o adîncă afinitate, pe care lumea distinsă și manierată a poeților de salon o dezaprobă, dar care poporului îi place. Și Hugo, poetul popoarelor, a cultivat cu măiestrie invectiva. Iată un exemplu uimitor de alianță de strengărie *à la Gavroche* și de înaltă putere de dispreț *à la Monsieur Madeleine*. E vorba de acel general abject,

[1] Gîndesc la toate astea cînd nu pot adormi
Cînd vîntul parcă face mărturisiri în șoapte,
Cînd pasul oarecărui l-aud pierdut în noapte.
(Traducere : R. Vulpescu, *idem.*) *(N. ed.)*

numit Trochu, care a luptat contra poporului în timpul Comunei. Din simplul lui nume, Hugo face acest vers :

„Le general Trochu,
Participe passé du verbe trop choir." [1]

Că poezia lui Hugo conține toate genurile, aceasta este prea evident pentru ca să n-o fi observat toată lumea. În același timp liric, epic, dramatic, satiric, elegiac, filozofic, retoric, polemic, viteaz ca o trîmbiță, dulce ca un sărut, cosmic ca un zeu, profetic ca un apostol — versul lui cunoaște toate melodiile sufletului. Dar nimeni nu s-a întrebat pentru ce Hugo s-a străduit să fie un „poet total", complet ? Sau, mai bine zis, nimeni nu a știut să răspundă corect la această întrebare. Acest entuziasm al lui, detractorii — de la perfidul Gide pînă la onestul Faguet — l-au dat pe seama unei lăcomii de mitocan. Răspunsul e cu totul altul. Hugo avea o idee despre destinul poetului cum puțini poeți o mai avuseseră. Poezia nu e, pentru el, scop în sine, ci instrumentul cel mai puternic pentru a aduce oamenilor, semenilor, fericirea adevărului, bucuria alinării, a liberării, a încurajării. Poetul este marele căpitan de suflete. Prin poezie masele comuniază. Prin poezie, mai mult decît prin orice alt procedeu, îți poți ajuta aproapele înnobilîndu-l. Poezia lui Hugo e o armă de luptă pentru salvarea maselor. Această credință l-a făcut să apară multora din contemporani ridicol. Dar nici lui nu i-a păsat de opinia acestor „rafinați", și nici norodului, care a continuat să-l adore.

Cu această ocazie am vrea să spunem cîteva cuvinte despre acea faimoasă butadă a lui Gide, care, întrebat cine e cel mai mare poet al Franței, a răspuns : *„Hugo, hélas !"* Lumea interpretează aceasta ca o „șmecherie". Gide a vrut să „se ia bine" și cu imensa populație a admiratorilor lui Hugo, și cu elita subțire pe care umanismul lui Hugo o „agasează". În realitate, fraza lui Gide e cel mai mare omagiu ce i se putea aduce poetului. Tradusă în limbaj explicativ ea înseamnă : *„Nu pot suferi pe Hugo. Detest tot ce face el, tot ce crede el, tot ce iubește el. Dar, în ciuda voinței mele, trebuie să recunosc că el e cel mai mare poet al Franței. A o nega ar însemna să mă păcălesc pe mine însumi. Trebuie deci s-o admit. Dar cu cea mai mare părere de rău"*. Declarația lui Gide arată că Hugo, poetul care a repetat toată viața că Frumosul e servitorul Adevărului, are darul de a forța ieșirea adevărului chiar din gura celor mai sofisticați inamici. Iar izvorul acestui dar e comunitatea cu poporul.

Credință în libertate, în bunătate, în pace, înfrățire, unire federală între popoare, progres în știință și morală, credință în republica universală, credință în revoluție. *(„Dumnezeul lui Hugo* — spune Claude Roy — *nu-i decît revoluția în mers, umanitatea pe drum de îndeplinire.")* Credință în om, în adevăr, credință în unitatea între formă și conținutul moral de idei, credință în mersul ascendent al istoriei, credință în misiunea de luptător a poetului, în situația de angajat perpetuu a cărturarului — toate aceste idei pentru care a militat timp de 60 de ani Hugo, triumfă și azi, sub ochii noștri, purtate de valul istoriei și al democrației. Și este încă o ocazie pentru umanitate de a fi și de origine franceză.

[1] Generalul *Preacăzutu.*

Participiu trecut de la verbul : *a prea cădea.* (Joc de cuvinte intraductibil : *tro-chu* — căzut rău, prea căzut — se citește la fel cu *Trochu,* numele generalului epigramat.) *(N. a.)*

LA COMEMORAREA LUI H. IBSEN *

Ibsen e poetul și apostolul tinereții. Postulatul său e sinceritatea radicală. E ideea centrală, ideea-mamă a întregii sale opere. Dreptul de a spune tot, sau cum se exprimă undeva J. Rivière, dreptul de a avea toate ideile — iată substratul sufletesc al sincerității. Societatea capitalistă a avut tot interesul să protejeze ipocrizia, francheţea totală nu părea posibilă decît fără voia noastră. Toată existența firii omenești era bazată pe simulare. Întîi minciunile caracterului : ne facem furioși și violenți cînd sîntem liniștiți, ori calmi și stăpîni pe noi cînd clocotim de indignare. Nimeni, niciodată, nu-și dă pe față realitatea adevărată a firii sale. Un om complet sincer — spune minunatul domn Bergeret — e ca cineva care ar ieși în pielea goală pe stradă. Apoi, minciunile societății : toate acele prejudecăți utile care sub văl de iluzii și ideal ascund cu ipocrizie tendințele violente ale animalului omenesc. Cu cît înaintăm în vîrstă, cu atît minciuna caracterului se întărește, cu atît înșelarea devine necesară. Sinceritatea nu părea posibilă decît la vîrsta cînd înainte de a învăța subtilele practici ale ipocriziei, ne trădăm fără voie jocul, prin viața care țîșnește din noi fără să ne mai ceară autorizația. La acel stadiu al vieții sîntem prea plini de putere, ne risipim prea ușor, ca să mai avem nevoie de economia rezultată din combinațiunile calculate ale simulării.

De aceea Ibsen satisface eroismul sincerității care e eroismul vîrstei de douăzeci de ani, cînd un năvalnic dor

* Scris în anul 1928. *(N. ed.)*

de viață ne împinge să spunem orice contra oricui. Rosmersholm, Brand, Stockman, chiar enigmatica și neînțeleasa Hedda, sînt mai ales martirii sincerității.

Fără îndoială, Ibsen a fost împins către această atitudine de exasperarea sa de scandinav comprimat excesiv de o mentalitate burgheză suprafilistină. Corectitudinea și puritanismul nordic, care duc pe oameni pe Golgota numai fiindcă nu respectă formele, fiind liberi să facă orice cu condiția să nu se știe, l-au indignat profund. Căci nicăieri masca civilizației burgheze nu e mai perfidă decît în Nord. Toleranță aparentă care urmărește cu îndîrjire rece cel mai grozav conformism. Simple elanuri ale inimii, modeste dovezi de exuberanță ori voioșie, sînt de ajuns ca să distrugă o existență.

În fond, Ibsen s-a ridicat ca și alți colegi ai săi europeni, Flaubert, Gautier, Baudelaire, și cam în același timp, contra platitudinii burgheze și, mai ales, contra presiunii ei. Era epoca cînd omul mijlociu domina și masele și elita. Cele dintîi nu se ridicaseră, și cele din urmă nu fuseseră învinse. Ura lui Ibsen era îndreptată tot contra lui Mr. Prudhomme, contra unui Mr. Prudhomme scandinav, mai puțin brutal, mai puțin trivial, dar mai veninos sub aspectul său dulceag, politicos și cultivat.

Se mai adaugă la toate acestea, ca să-i sporească revolta, și mizeriile familiale ale tînărului Ibsen. Originar dintr-o familie bogată, copilăria sa e întristată de falimentul firmei pe care o reprezintă tatăl. Ruina ca și păcatul obligă la reculegere. Apoi peripețiile începuturilor grele : viața monotonă de ucenic de farmacie, ostilitatea mediilor reacționare, exilul voit, din orgoliu și întîrzierea gloriei. Cît poate oglindi o operă amărăciunile vieții, teatrul lui Ibsen a făcut-o cu mîndrie, asprime și cu acel aprig și neîmpăcat caracter de scoborîtor din wikingi, în același timp eroi și piraţi ai Septentrionului ceţos.

A mai jucat un rol încă în acest neînduplecat curaj al francheții și caracterul său timid, care făcea mereu economii și rezerve de îndrăzneală necheltuită. Prima sa dragoste e Rikke Holst, o fetiță de șaisprezece ani din Bergen. Dar tatăl, care nu vedea cu ochi buni eventualitatea căsătoriei, îi surprinde într-o zi la preumblare.

Fără cruțare ridică bastonul asupra tînărului amorez. Ibsen n-are altceva de făcut decît s-o ia la goană.

După treizeci de ani, revederea obișnuită, între poetul glorios și ex-fecioara de șaisprezece ani, acum mama a numeroși copii.

— În fond de ce am rupt-o noi atunci ? întrebă Ibsen.

— Fără îndoială fiindcă ai fugit atunci cînd a apărut tata.

După o tăcere scurtă Ibsen răspunde cu vocea stinsă :

— Adevărat. Față în față cu cineva n-am fost niciodată curajos.

Și corespondența sau biografii săi ne povestesc copios încă panica sa față de un cutremur de pămînt, față de o epidemie de holeră, față de un cîine care ar fi putut fi turbat etc.

Din astfel de oameni se aleg cei mai temerari fanatici ai teoriilor și apostrofelor.

Apărînd sinceritatea, Ibsen a ajuns la individualism. A fi sincer înseamnă a fi personal, a avea dreptul tău neoprit de nimeni, a fi tu și a avea să spui ce ești. Și în ardoarea sa combativă, uitînd să respecte margini și frontiere, a ajuns la apărarea *absolutului.* Și prin acest radicalism, care nu știe să facă concesii, Ibsen mai prezintă încă un motiv de adorație pentru tineret. S-a observat că tineretul e mai rațional decît bătrînii, fiindcă concepe eroic, pur, țeapăn, după principii și dogme, și nu după mlădieri și amestecuri.

A conceput realizarea totală ca și sacrificiul de sine pe deasupra tuturor moliciunilor. Două piedici mai grele stau în fața eroului fascinat de absolut : dragostea și familia. Ibsen a admis perfect imolarea lor. Să ne gîndim la *Brand, Nora* și la *Peer Gynt* și la buna sa mamă *Aase.* Oricît ar cunoaște inteligența margini, numai un raționalist extrem poate concepe absolutul. Numai un intelectual poate fi un adept al doctrinei tot sau nimic. Acest intelectual e tipul iacobin și Ibsen e rudă de aproape cu Robespierre. Și oricine va concepe viața sub prisma blîndă a bunătății, iubirii, intimității și iertării va considera opera lui Ibsen ca sălbatică, simplistă ori neumană. Produs de minte rece, de suflet sterp, lipsită de căldură și de

acea senzualitate specială care produce compătimirea și simpatia : vînt înghețat de nord care usucă viața pe unde trece.

Și poezia, înalta poezie a lui Ibsen, are același caracter. E o poezie rece, poezie boreală de aer tare : fără sînge și fără viscere. Rivalul său, inimosul, omenescul, idilicul Björson, spunea despre norvegieni : *„germani păroși, rău pieptănați, avem nevoie de o cură de soare meridional"*. Ibsen a stat multă vreme în atmosfera cerului din Roma, fără să se dezghețe niciodată. Adunase atîta frig rasa omului acestuia, că i-ar fi trebuit nu Italia, ci Africa ecuatorială.

Teatrul său, comparat cu al lui Strindberg de pildă, ne apare ca lipsit de temperament, plin numai de cerebralitate. De aici și știința sa scenică perfectă, sforăria sa tehnică, egală cu a unui meșter de talia lui Scribe. Există — spune undeva V. Basch, drama de idei, drama sentimentală, drama eroică etc. Și apoi există drama-dramă. Această dramă-dramă a scris-o cu savantă mînuire teatrală Ibsen. Dar tocmai de aceea, astăzi cînd relevarea principiului prin tehnică face loc naivității și spontaneității, teatrul ibsenian suferă o perioadă de dizgrație.

După ce ai frecventat cîtăva vreme pe acest geniu polar nu-i așa că o irezistibilă nevoie te împinge către un talent meridional cu sevă bogată și palpitație mai nervoasă, de pildă către muzica lui Bizet ori poemele lui Mistral ?

ACTUALITATEA LUI JULES VERNE

Maxim Gorki reproșa criticilor și editorilor că nu tratează cum se cuvine opera lui Jules Verne. Pare curios a face un nedreptățit din scriitorul care atît în timpul vieții cît și după moarte a fost — și este — literalmente răsfățat de public. Totuși Gorki avea dreptate. Jules Verne — spunea el — este un clasic care în ciuda gloriei sale, nu a fost tratat ca atare.

Voga lui e unanimă și constantă, dar nici un critic nu i-a acordat onoarea să explice frumusețile operei sale, cu seriozitatea și rigoarea cuvenită unui clasic. Lanson, de pildă, pomenește de el numai o dată, și atunci indirect și în trei cuvinte, pentru a spune că *„Zola nu fusese un vulgarizator ca Jules Verne"*. Atît. În fond mai există și o a doua judecată a criticilor despre Jules Verne. Dar nescrisă. Orală, sau chiar numai formulată în gînd. Sub pretextul că Jules Verne place și copiilor, s-a conchis că opera sa aparține unui gen *minor* de literatură. A fost ceva asemănător cu ce i s-a întîmplat pictorului Daumier, care fiindcă își permisese să satirizeze cu umor priveliștile societății burgheze, a fost parcat peiorativ în categoria caricaturiștilor.

Editura sovietică *Goslitizdat* a publicat, între anii 1954—1957, o frumoasă și amplă ediție a operei lui Jules Verne, în 12 mari volume, cu tot aparatul critic cuvenit unui clasic. Într-o traducere omogenă și precedată de un studiu — primul studiu critic în care se analizează pe larg și se judecă științific toate calitățile acestui scriitor. Autorul se numește Kiril Andreev și studiul său este magistral. Autorul, de-a lungul multiplelor însu-

șiri ale lui Jules Verne, revine mereu la una care le cuprinde pe toate. Această calitate este : *actualitatea.* Ideile lui Jules Verne sînt exact acele care frămîntă lumea noastră contemporană : antirasismul, antimilitarismul, credința în puterile nelimitate ale științei, importanța acordată tineretului, desființarea sclavajului, lupta pentru eliberarea națională, concepția unei munci totodată creatoare și colective, alegerea ca ideal de umanitate a unui personaj care să fie în același timp inventator, explorator și justițiar.

În toată această înșirare de calități am omis dinadins cele trei trăsături mai cunoscute și unanim recunoscute : plăcerea voiajului, anticipația științifică și caracterul fantastic-senzațional, trei elemente care, combinate, au făcut din Jules Verne creatorul unui gen literar nou. Căci celebrele sale *Călătorii extraordinare* nu seamănă nici cu *Călătoriile* lui Chateaubriand (unchiul său dinspre mamă), nici cu povestirile „extraordinare" ale lui Edgar Poe (căruia de altfel îi consacră un lung studiu), nici cu romanele de aventuri ale marelui său prieten, Alexandre Dumas, nici cu fanteziile științifice ale lui Wells, nici cu povestirile „fantastice" ale lui Hoffmann. Pentru toți acești autori el avea simpatie, poate chiar afinități elective. Dar se deosebea de ei. Toți aceștia cultivau combinația de fantastic și științific mai mult pentru amorul aventurii și senzaționalului. Afară de asta, la nici unul nu găsim acel sentiment care face esența și farmecul basmelor lui Jules Verne : *poezia științei.* Descoperirile științifice, minunile tehnicii sînt simțite cu lirism grefat pe un realism metodic și meticulos. După moartea lui Jules Verne a rămas o „cărticică" imensă, cuprinzînd douăzeci și cinci de mii de fișe, în care el consemnase toate noutățile apărute în știință și industrie. Avea — cum zice criticul sovietic Andreev — *„o concepție fundamental materialistă"*. Eroul său este inginerul inventator și explorator, un *„poet al materiei"*. Secretele naturii fizice sînt pentru el o substanță patetică și exaltantă.

Vorbind de cele *20.000 de leghe sub mări*, Maurice Thorez spunea că, mai mult decît *faptele* căpitanului Nemo, pe el îl entuziasmează *omul*. Și într-adevăr performanțele submarinului *Nautilus* sînt azi cu mult depășite de minunile unui submarin atomic ; iar pe de altă parte încă din veacul al optsprezecelea au existat submersibile care torpilau fregate cu un echipaj de trei sute de oameni. Noutatea și frumusețea anticipațiilor tehnico-științifice ale lui Jules Verne consistă nu atît în unelte, cît în omul care le mînuiește. Ce e nou la eroul lui Jules Verne e că puterea științei, formidabila putere pe care o dă cunoașterea legilor naturii, el o întrebuințează nu pentru a guverna, ci pentru a elibera ; nu pentru a aduce moarte, ci pentru a aduce fericire.

Unul poate din cele mai interesante romane de Jules Verne (și aproape necunoscut la noi), roman interesant prin actualitatea lui și, bineînțeles, prin valoarea lui de previziune realizată — este *Les cinq cents millions de la begun* (*beguna* e numele pe care îl poartă văduvele de rajahi). O imensă avere moștenită de doi oameni, doi ingineri geniali. Cu banii moșteniți, primul construiește o societate comunitară bazată pe belșug, fericire și fraternitate. Celălalt clădește un oraș de oțel, *„Stahlstadt"*, unde muncitorii, într-un regim de robi, nu fabrică decît armament. Ocazia pentru ca, de-a lungul unor peripeții dramatice, cititorul să înțeleagă contrastul între puterea de distrugere și puterea de fericire a științei, problemă nouă pentru contemporanii lui Jules Verne, dar care frămîntă amarnic pe contemporanii noștri.

Tot în ordinea actualității este interesantă evoluția sentimentelor lui Jules Verne față de fenomenul american. În tinerețe, pe cînd avea 38 de ani, vizitase Statele Unite și se întorsese cu impresia — foarte răspîndită pe atunci — a unei libere democrații, Eldorado al „tuturor posibilităților". Mai tîrziu, el va descoperi că în acea țară se practică cea mai tipică exploatare capitalistă și se tinde la cea mai vastă hegemonie imperialistă. Sperase în acești yankei care făcuseră război pentru liberarea negrilor. În 1889 el publică un roman *Secolul al*

XXIX-lea — O zi trăită de un ziarist american. Acțiunea se petrece în viitor. Patria dolarului stăpînește aproape tot globul. Celelalte sînt sau simple județe ale Americii sau vasale sărace. Anglia e mai supusă decît un dominion. Franța duce o existență obscură și vegetativă la umbra dolarului. Singure cîteva țări răsăritene i se împotrivesc !

În 1895, Jules Verne publică un alt roman : *Insula cu elice*, unde iarăși sînt zugrăviți milionarii americani. Ni se arată contrastul dintre insula plutitoare, lungă de 5 kilometri, pe care stăpînii petrec o viață paradiziacă, și lumea de pe diversele continente, unde miliarde de robi își îndoaie spinarea pentru cîțiva bogătași. Dar un destin amarnic îi paște pe despoți. O soartă pedepsitoare va face din ei propriii lor gropari. Miliardarii se ceartă între dînșii, cele două clici trec la acțiune, și insula sare în aer cu ajutorul propriilor ei mașini și mașinațiuni.

Cum foarte just remarcă criticul sovietic citat, părerile sociale ale lui Jules Verne nu sînt de un optimism beat. Desigur el crede că progresul științei va aduce un belșug material neînchipuit, dar și că aceasta nu va produce încă fericirea universală.

I s-a reproșat lui Jules Verne că ar fi căzut în capcanele și păcatele socialismului utopic al lui Fourier. *Insula misterioasă* și multe alcătuiri imaginate de el seamănă parcă cu falansterele visătorului sociolog francez. La aceasta se adaugă și adeziunea lui la naiva idee fourieristă a „muncii atrăgătoare".

Lucrurile sînt în realitate ceva mai complicate. Munca pe o „insulă misterioasă" nu seamănă cîtuși de puțin cu aceea din falansterele fourieriste. Caracteristic la acestea din urmă era că fiecare cetățean își alegea, cum îi trăsnea, munca care îi plăcea, pe cînd caracteristica în *Insula misterioasă* e tocmai că nimeni nu poate alege, că fiecare trebuie să facă de toate, că munca e grea, dramatică. S-a spus cu drept cuvînt că Jules Verne, în această carte, ia ferm poziție contra concepției robinsoniene. El ne descrie un *robinson colectiv* și *fără zestrea* prealabilă a unei corăbii... pline.

Pentru a înțelege concepția lui Jules Verne despre muncă, să facem un moment și noi ca el : să *anticipăm* istoricește, bineînțeles, tot ca el, bazați pe datele științei actuale. Noi știm sigur că într-un viitor nu prea îndepărtat omenirea va trece la societatea comunistă. Se poate admite ca, într-o uzină atomică, să ajungem a produce o locomotivă completă în 5 minute. Dar ca să fabricăm un specialist în filologia clasică, sau un doctor în fizică nucleară, sau un mare violonist, tot 15—20 de ani de muncă economicește neproductivă ne va trebui, chiar în cea mai atomic organizată țară industrială imaginabilă. Din fericire, viitoarea apropiată societate fără clase are de unde epuiza acești mulți ani de învățătură. Ei se pot alimenta din orele libere pe zi, de care dispune un cetățean după ce a scăzut din 24, cele 3 ore datorate societății. Înăuntrul acestor ore zilnice libere, individul care vrea să se dedice unei ocupații intelectuale sau artistice susținute se va deda la o muncă intensă, de 10, 12 poate și de 16 ore pe zi. O muncă grea, cuprinzînd multe operații migăloase și plicticoase, muncă *plăcută* totuși în ultima analiză, căci va fi mînată de pasiunea creației și a depășirii. O muncă desigur mult mai plăcută decît aceea pe care o găsim descrisă, de altfel destul de vag, în utopiile lui Fourier. Această muncă dură, liberă și pasionată, Jules Verne a practicat-o personal toată viața. Toată viața a muncit cîte 12 ore pe zi și chiar uneori mai mult. Fusese un timp cînd o ducea greu, cînd existența lui se învecina cu mizeria. A trebuit să facă meserii stupide — stupide pentru el și aspirațiile lui — meserie de agent de bursă, de secretar administrativ etc. Dar chiar și atunci, cu prețul nopților albe și al sănătății primejduite, își consuma orele care îi mai rămîneau scriind, pasionat, romane pline de omenești mesaje. O făcea cu greutate și plăcere. Îl inspira nu naiva psihologie fourieristă, ci concepția lui despre muncă. Odinioară condițiile unei munci de creație erau rezervate celor privilegiați. Azi ea, ca multe altele, s-a democratizat. Nu am atins faza comunistă, cu belșugul ei material, cu imensele ei disponibilități de „ore libere" care dau oricărui cetățean putința de a se dedica în principal creației, muncind în acele „ore libere", muncind greu dar neînchipuit de plăcut. Dar chiar și în etapa actuală, creația este o preocupare de tot momentul. Observați cît de des întîlnim cuvintele „creație", „efort creator", în presa noastră, a țărilor socialiste. Este democratizarea pe scară largă a muncii devenită pasiune, onoare, plăcere, invenție. Și este încă o împlinire a unei „anticipații" a lui Jules Verne.

La calitățile de fond, opera acestui mare scriitor adaugă și calități de formă. În genere, un roman de aventuri cere următoarele însușiri stilistice : darul de povestitor, adică expunerea simplă, nesofisticată ; talentul de a înlănțui peripețiile ; umor în dialog și în reflecțiile autorului ; culoare și pitoresc în descrieri ; în sfîrșit arta de a explica fără pedantism didactic anumite fapte de știință și tehnică ce nu pot lipsi dintr-un roman de aventuri. Jules Verne posedă în cel mai mare grad aceste însușiri. El este și sub raportul formei un mare scriitor. Iată de ce ne place și va continua să ne placă.

În Rusia succesul său a fost imens și instantaneu. Prima recenzie a primului său roman de „călătorii extraordinare" *(Cinci săptămîni în balon)* a scris-o Saltîkov Șcedrin, în revista *Contemporanul* a lui Nekrasov, imediat după apariția cărții. Mendeleev îl numea pe Jules Verne „un geniu al științei". Tolstoi spunea că romanele acestuia l-au entuziasmat ca pe un copil, deși le citise bătrîn. Tot el a ilustrat cu mîna lui un exemplar din *Ocolul pămîntului* pentru copiii lui. „Și dacă ați ști — spune tot el — cu cît entuziasm vorbește despre dînsul Turgheniev !"

O scriitoare franceză, Gilette Ziegler, l-a numit foarte bine : *„professeur d'énérgie"*. Profesor de îndrăzneală. Byrd declara că Jules Verne fusese autorul moral al expedițiilor sale polare. Tot astfel se mărturisește direct inspirat de el, Simon Lake, exploratorul „lumii tăcerii" de pe fundul oceanelor. Belin, creatorul belinoscopului, prima schiță de televizor, avea o admirație pentru acel care în *Castelul Carpaților,* se gîndise la un aparat fototeleferic prin care eroul își putea vedea și auzi iubita lui cea depărtată. Chaffengeon, descoperitorul izvoarelor

Orenocului, întors din expediții, pune toate însemnările sale la dispoziția lui Jules Verne, cu libertatea de a le folosi cum îi va plăcea.

Cunoașteți celebra întrebare : „dacă ați fi pe o insulă izolată, ce cărți ați vrea să aveți cu dumneavoastră ?" Charcot, fiul marelui psihiatru francez, el însuși explorator la Polul Sud (două expediții, una în 1903 și alta în 1908) a luat pe bordul vasului său întreaga operă a lui Jules Verne. O dată, cînd nu mai aveau nici chibrituri nici brichete, a aprins focul folosind un procedeu indicat de Jules Verne și nefolosit pînă atunci de nimeni, anume a luat un cristal de gheață și a focalizat prin el razele soarelui ca o lentilă. Ocolul pămîntului în 80 de zile a fost reîncercat de Miss Bly, reporteriță la ziarul *Sun,* înainte de înființarea transsiberianului și l-a efectuat în 70 de zile ; Stigler, pentru *Echo de Paris,* în numai 60 de zile. Dar probabil că aceștia doi mai tăiaseră din program. Jean Cocteau însă i-a respectat întocmai toate escalele (voiajul era organizat de ziarul *Le Matin*). Jules Verne, observă Cocteau, fusese și în asta profetic. Într-adevăr, cifra de 80 de zile fusese ea însăși o anticipație. Chiar folosind cele mai rapide mijloace de locomoție contemporane, Cocteau n-a putut coborî durata călătoriei sub 80 de zile. Ba chiar a avut de luptat cu mizeriile făcute de acei ce voiau ca el să piardă pariul, pe care l-ar fi și pierdut dacă nu cîștiga o zi — exact ca Phileas Fogg.

Paralel cu legenda laudativă, Jules Verne a fost și obiectul — sau dacă vreți, victima — a numeroase alte legende. Pe lîngă aceea de care am mai vorbit (Jules Verne scriitor de literatură infantilă), mai există și alte două : Jules Verne voiajor în papuci la gura sobei, și Jules Verne spectator pasiv.

Desigur, Jules Verne n-a călătorit nici la pol, nici pe fundul oceanului și încă mai puțin în lună. Dar a călătorit totuși enorm. În 1859 merge în Scoția, la 33 de ani merge în Scandinavia, în 1864 vizitează Statele Unite, în 1878 Mediterana de la un cap la altul și pe amîndouă malurile ; în 1879 se duce iar în Scoția, unde studiază viața minerilor ; în 1881 vizitează Kiel-ul, în 1882 mai

face o croazieră în Mediterana. Iar cînd era copil, se îmbarcase pur și simplu clandestin, fără ezitare nici bagaje, pe un velier de cursă lungă în drum spre mările Sudului. Ce e interesant în călătoriile lui este că ele erau în general făcute nu cu mijloace „omnibuse", ci cu propria lui barcă, un mic yaht, oprindu-se cît și unde vroia, ca un adevărat călător căruia îi șade bine cu drumul. Nu e mai puțin adevărat că cel mai mult a călătorit prin cărțile de călătorie ale altora ; le citea cu aviditate și le cunoștea pe toate. De altfel, nu este o metodă rea. Un călător selectează, din ce a văzut, aspectele cele mai interesante. Alt călător va selecta altele. Citindu-i pe toți faci o adunare de selecții. Pe baza lor, Jules Verne era în stare să facă „anticipații" chiar dacă mijlocul de transport era propriul său fotoliu din Amiens. E suficient să amintim că, bazat pe călătoriile altora, el ajunge la o descriere a izvoarelor Nilului, care coincide perfect cu aceea pe care Ministerul de Război Britanic o ținea încuiată cu șapte zăvoare. Închipuirea, fantezia completau just fiindcă totdeauna porneau de la date științifice riguros controlate. Recitiți descrierile de păduri submarine din *20.000 de leghe sub mări.* Rareori culorile, simfoniile cromatice, rareori baletul de forme vegetale complicate, rareori toate aceste combinații pur vizuale au fost redate așa de fidel cu simpla unealtă a cuvîntului. Recitindu-le, imaginea lor polimorfă și policromă ne răsare în ochi, halucinantă. Și, lucru încă mai curios : ea este identică cu cea pe care, înarmați cu reflectoare, baloane de oxigen și tălpici înotătoare, o văd aievea plonjorii anilor '60. O văd și o filmează. Citiți descrierile lui Jules Verne. Veți vedea cum peisajele lui submarine seamănă cu cele pe care le-ați văzut cu ochii în *Lumea tăcerii,* frumosul film al comandorului Cousteau. Totul, inclusiv vizitarea epavei de vapor zăcînd pe fundul de nisip.

Vorbeam și de o altă prejudecată care trebuie înlăturată, aceea a pasivității politice a lui Jules Verne. Cred că se poate spune că acest scriitor a fost, în cel mai adevărat înțeles al cuvîntului, un militant în slujba ideilor progresiste. Romanele sale sînt pledoarii convingătoare. Ochii maturității el i-a deschis, la 20 de ani, în plin

Paris revoluționar, în zilele lui iunie 1848. Mai tîrziu, pe cînd locuia tihnit la Amiens, pleacă — împotriva poveților și suplicațiilor tuturora — în Parisul zguduit de revoluție. Pleacă, fără nici un alt motiv decît atracția Comunei. Părăsește liniștitul Amiens și împărtășește cu comunarzii toate primejdiile primei revoluții proletare. Cu comunarzii, cu prietenii săi buni: Pascal, Louise Michel și alți conducători ai mișcării.

Jules Verne a pledat pentru emanciparea tuturor apăsaților, a pledat pentru pace și pentru interzicerea războaielor, a înălțat un mare imn muncii, arătînd cum pînă și în cele mai individuale invenții, creația este o muncă colectivă a umanității. Mesajul operei lui este de o vie actualitate.

EMILE ZOLA

Am mai pomenit de oarecare asemănări între Zola și marele său contemporan Hugo. În fond, aceste asemănări sînt mult mai profunde decît s-ar crede. Amîndoi aveau despre misiunea poetului în lume cam aceeași idee. Poetul (căci Zola a fost și el un mare poet, poetul maselor, poetul revoltei și al dreptății) nu a venit pe lume ca să distreze pe cititori. El stă în centrul acestei lumi și nu răsună numai ca un ecou, dar și propovăduiește morala cea bună. Așa a crezut, așa a făcut Hugo. Și Zola n-a făcut altfel, chiar în momentele sale de manifest obiectivism. În schița lui în vederea romanului *L'Assommoir*, găsim această regulă de conduită: *„A nu linguși pe muncitor. A nu-l înnegri. A reda o realitate absolut exactă. Un tablou înfricoșat, care-și poartă morala în el însuși"*.

Acesta e, după Zola, cel mai eficace mijloc de a moraliza pe oameni. Dar faptul însuși al moralizării, după cum vedem, există, ba chiar alcătuiește, după Zola, sarcina de căpetenie a artistului, destinul lui fundamental.

De altfel „mijloacele" tehnice folosite de Zola nu-s ceea ce se cheamă sobre. Și aici se aseamănă el cu Hugo. Ca și acesta, are înclinație spre hiperbolă. Cum foarte bine observă Jean Fréville, Zola *„reproșează lui Hugo idealismul, frazeologia, subiectivismul, totuși împrumută de la dînsul procedeul amplificării, umflării" (le grossissement)*. Într-adevăr, amîndoi au, pe lîngă alte calități, geniul epic. Această aplicare duce în chip firesc la legendar, la mitologie, la prozopopei gigantice.

Există două soiuri de temperamente literare. Sînt scriitori pe care îi atrage psihologia individuală și alții fasci-

nați de social. Primii pot prefera analiza psihologică, mergînd pînă la excesele nesănătoase, de gen Amiel sau Gide, după cum ei pot și prefera să picteze individual prin prezentări obiective. Alți scriitori, fără a neglija, bineînțeles, psihologia individuală, sînt fermecați de fenomenele de masă, de aspectul colectiv al lucrurilor. Ba chiar și lucrurilor inanimate le atribuie un suflet colectiv. (Și e de altfel foarte natural, de vreme ce acest suflet provine din masa de oameni care folosesc, care întrebuințează acele lucruri.)

Chiar și peisajele pot fi tratate prozopopeic. Nu s-a spus oare că peisajul e „o stare sufletească", mai ales *„les paysages travaillés par l'histoire"* ?

Zola, ca și Hugo, ne descrie asemenea vaste peisaje sociale și mai ales ne descrie cum au fost ele „lucrate de istorie". Chiar titlul romanului *Ventre de Paris* e semnificativ. Lumea halelor, peisaj parizian, e ca o ființă vie, ca o hidră cu mii de capete. Tot astfel peisajul minier, cu lumea muncitorească a greviștilor din *Germinal*, tot astfel marele magazin *(Au bonheur des dames)*, adevărat falanster, furnicar uriaș de acțiuni omenești împletite, tot astfel lumea bursei și afacerilor *(L'Argent)*. În *L'Assommoir*, peste destinele zdrențuite ale condamnaților la mizerie și nefericire domnește, ca un zeu păgîn și perfid, alambicul, distilatorul de rachiu, tronînd în mijlocul localului. Iată cum îl descrie Zola :

„Alambicul, cu recipientele sale de formă stranie, cu încolăcirile fără sfîrșit ale țevilor, păstra o fizionomie sumbră : nici un fum nu scăpa dintr-însul. De abia i se auzea o răsuflare interioară, un hornăit subteran. Era ca o muncă de noapte făcută în plină zi, lucrător posomorît, puternic și mut... Alambicul, pe tăcute și de-a surda, fără o flacără, fără nici o scînteiere de veselie sub reflexele strînse ale alămurilor sale, continua să lase să-i curgă sudoarea de alcool, asemenea unui izvor lent și încăpățînat, care pînă la urmă avea să invadeze întreaga încăpere și să se răspîndească apoi de-a lungul bulevardelor, inundînd această gară uriașă zisă Paris."

Marele magazin *Au bonheur des dames* ne este descris astfel : *„un colos pe care l-a fost apucat deodată rușinea și dezgustul pentru neagra mahala în care, modest, se născuse și pe care apoi o gîtuise... Își arăta acum obrazul lui de parvenit către calea cea zgomotoasă și însorită a noului Paris"*.

Iată și un obiect inanimat pe care mitologia lui Zola îl face să trăiască asemenea unui monstru de legendă. E vorba de locomotiva din *La bête humaine* după catastrofă : *„răsturnată pe o rînă, cu pîntecul deschis, pierdea abur și, prin robinetele smulse, prin țevile plesnite gemea cu sufocări de imprecațiune, asemenea unor raluri furioase de gigantă. Cu roțile-n aer, ca o iapă monstruoasă, sfîșiată prin nu știu ce formidabilă luare în coarne, ea își rînjea bielele scofîlcite, cilindrii sparți, sertarele și excentrele zdrobite, o întreagă îngrozitoare rană căscată în vînt, prin care sufletul continua să iasă cu o gălăgie de turbată deznădejde"*.

Asemenea creații mitologice, la Zola întocmai ca și la Hugo, se întîlnesc la tot pasul. Opera lor e plină de ele. Și în fond opera lor are tocmai drept principală calitate de a fi *plină*. La amîndoi, o cantitate enormă de substanță poetică, epică și morală. Aceeași trudire îndelungată și stăruitoare, aceeași permanentă nevoie de a da, de a da mereu, de a da lucru din ce în ce mai bun. Françoise Leblond-Zola ne face cunoscută această curioasă însemnare a lui Zola : *„Mă omor muncind și nu izbutesc niciodată să spun ce vreau să spun. Acesta-i adevărul"*.[1]

O asemenea permanentă nesatisfacere față de propria lui artă dovedește și altceva decît probitate literară sau rîvnă de depășire de sine, calități obișnuite la marii scriitori. În cazul lui Zola, această nemulțumire de sine mai are și o altă sursă. Accentul nu trebuie pus pe negăsirea formei, pe imperfecțiile de exprimare ; nu pe *cum trebuie spus*, ci pe acel *ce vreau să spun*. Pe Zola nu-l durea că nu poate *zice frumos*, ci îi era mereu teamă că

[1] *Zola et la Jeunesse*, în *Europe*, număr special închinat lui Zola, noiembrie-decembrie 1925. ((*N. a.*)

nu va spune tot, că a uitat din gîndurile pe care el avea drept sarcină să le dea lumii, să le explice oamenilor. Deficitele de conținut, aceasta îl îngrijorează. Să nu-i scape nimic, să *spună tot*, să nu omită nici un aspect din vastele fresce morale pe care el simte că are datoria sacră de a le pune sub ochii semenilor săi. Puțini scriitori au avut ca el (și ca Hugo) conștiința mandatului etic pe care li-l dăduse istoria și preocuparea de-al îndeplini fără nici o lipsă, fără nici o scădere. Atitudinile lui morale sînt totdeauna totale. O nevoie firească îl împinge să meargă în orice pînă la capăt, contra tuturor obstacolelor și adversarilor.

Acest fel de a fi explică pe *J'accuse*. Asemenea răscoală contra a toți și toate găsim și la Hugo, care și el, copleșit de glorie, de onoruri și satisfacții, s-a întors brusc împotriva societății întregi, acuzînd-o, osîndind-o toată, iar apoi, luînd drumul de spini al surghiunului și sărăciei : *Napoléon le petit* este frate bun cu *J'accuse*.

Fréville spunea că Zola *„detesta tumultul pieței publice și fugea de luptele din forum, pentru care el nu era făcut"*. Desigur că Fréville se înșală. Zola avea nu oroare, ci vocație, atracție irezistibilă pentru agora. De altfel nu-și intitulează Fréville însuși cartea lui *Zola, semeur d'orages ?* Toate cărțile sale au stîrnit furtuni. Chiar diversele slujbe ocupate de el în tinerețe se lichidează prin vijelii și plecări zgomotoase. Ceea ce a putut da ideea greșită că el adora liniștea cabinetului și că foarte fără poftă și voie se hotăra să descindă în arenă este faptul că felul lui de a descinde în arenă era în primul rînd scrisul, că palosul său era penița și că acestea cer neapărat, ca o condiție prealabilă, acea odaie de lucru ermetic apărată de tulburători. Dar înăuntrul acelui „cabinet liniștit", cît tumult și cîtă vijelie ! Odaia de lucru a lui Zola a fost, din prima pînă în ultima zi, o adevărată răscruce de vînturi și cap al furtunilor. Iar produsul lor venea să se răspîndească în cele patru colțuri ale Franței și în curînd ale lumii. Prezența cărților lui Zola, circulînd printre oameni, atît, și era de ajuns pentru ca efectul să și-l facă întreg.

Uneori însă mai trebuia ceva. Trebuia ca luptătorul să păsească direct, personal, în arenă. Cînd a fost nevoie de aceasta, Zola a făcut-o fără o clipă de ezitare [1].

★

Persecuția rasială e o rușine veche. Originalitatea afacerii Dreyfus este că, nu ca de obicei împotriva evreilor în genere, ci împotriva unui om se năpustise acum toată Franța reacționară. Niciodată mecanismul diversiunii și procedeul țapului ispășitor nu funcționase cu atîta limpiditate.

Se descoperă o evaziune de informații militare, de la Marele-Stat-Major. Se știe bine cine e vinovatul. Dar oricare ar fi el, înseamnă că Statul-Major, ca atare, este vinovat. Ceea ce Marele-Stat-Major nu poate admite. Din fericire, printre ofițerii de la Statul-Major se află și un evreu, căpitanul Adolphe Dreyfus. Fiind evreu, el nu este nici francez, nici ofițer, probabil nici om. Iar vinovat este el prin definiție. Aceasta va fi soluția. Cît despre procedee — toate vor fi permise. Judecată secretă, acte care nu se arată nimănui, iar dacă e vorba de acte supuse expertizei, foarte simplu : expertize frauduloase cu experți cumpărați. Apoi, cînd oarecare falsuri vor fi totuși descoperite, ba chiar cînd se va descoperi — pe bază de autografe — cine este vinovatul, acesta va cere el, cu ifos și putere, să fie judecat, căci știe că Marelui-Stat-Major nu-i convine nici să-l condamne pe el, nici să achite pe evreul deja condamnat. Și trădătorul merge la sigur. În ciuda unor dovezi cunoscute de toată lumea, vinovatul e achitat cu felicitări în ședință și purtat în triumf, iar Dreyfus, rejudecat, este condamnat din nou. Nu este o infamie, este, cum va spune Zola, pur și simplu realizarea imposibilului : *„Sînt îngrozit. Nu-i nici mînie, nici indignare, nici dorință de vindictă și pedepsire ; e altceva : este spaima, teroarea sacră a omului care vede*

[1] Firea de activist a lui Zola este așa de evidentă, încît același Fréville care spunea : *„acest solitar, acest meditativ pe care îl însuflețește pasiunea de a crea și de a scrie în tăcerea cabinetului său de lucru"*, la distanță de numai o pagină scrie: *„La el (la Zola) orice gîndire tinde la acțiune"*. (N.a.)

imposibilul realizat, fluviile suind înapoi spre izvoare, pămîntul făcînd tumbe în fața soarelui. Și este pieirea generoasei noastre Franțe".

Zola hotărăște să pornească război împotriva întregii mafii cuprinzînd : armată, biserică, finanță și chiar „burghezia liberală" intoxicată de frazeologia patriotardă a unor Barrès, Déroulède, Maurras [1].

În ziua de 12 ianuarie 1898 Zola se duce la redacția ziarului *L'Aurore* (fundată de ex-comunardul Vaughan) și citește în fața lui Clémenceau, Bernard și alți dreyfusarzi faimosul său act de acuzare, în care sînt înșirate vinile, precum și persoanele vinovate. Clémenceau îi dă lui Zola ideea titlului. Se va numi : *J'accuse*, căci primele opt alineate încep toate cu aceste cuvinte.

„Cît despre oamenii pe care îi acuz — încheie Zola — *nici nu-i cunosc, nici nu i-am văzut vreodată și n-am împotriva lor nici ură, nici ranchiună. Ei nu-s pentru mine decît entități, personificări ale spiritului răufăcător și ale distrugerii sociale. Iar actul pe care îl împlinesc nu-i decît un mijloc revoluționar pentru grăbirea exploziei adevărului și justiției... Îndrăzniți a mă traduce în fața Curții ! Și judecata să se facă în plină lumină a zilei ! Aștept".*

A doua zi trei sute de mii de exemplare din *Aurore* sînt smulse de cititori și devorate. Efectul fu imens. Și eficace. Desigur, armata nu îndrăzni să se expună la un proces adevărat. Zola fu tras în judecată doar pentru niște detalii secundare cuprinse în *J'accuse*. Și fu condamnat. Dreyfus, în loc să fie absolvit, fu amenințat cu... grațierea. Iar Zola, el, chiar fu grațiat. Burghezia franceză refuză procesul public, iar comedia grațierii vru să dea culoare de mărinimie patriotică unei măsuri de inechitate și de lașitate universală [2].

[1] La așa culmi de cinism — și implicit de desperare — ajunseseră cercurile reacționare, încît Maurras, după constatarea că colonelul Henry fusese autorul falsificării actelor din dosar, îi scrie : *„Acest fals va fi socotit ca una din cele mai glorioase fapte de arme din cariera dumneavoastră!"* Iar căpitanul Weigand, viitorul capitulard al rușinii din 1940, va numi pe falsificator *„martir". (N.a.)*

[2] Zola : *La vérité en marche. (N. a.)*

Și totuși, Zola cîștigă partida. Zola, adevărul, dreptatea, republica, democrația. *J'accuse* declanșează lupta. Martiriul, curajul nemaipomenit al acestui om împarte, în 24 de ore, Franța în două. Grație lui, în întreaga națiune nu se mai vorbește decît de Dreyfus, ofițeraș mediocru și neînsemnat, dar, prin chiar aceasta, simbol impersonal al justiției și al onoarei franceze. În 1906 Dreyfus este, în sfîrșit, reabilitat. Zola murise, dar tot el obținuse ca Dreyfus să nu fie grațiat, ci repus în toate drepturile onoarei.

În timpul luptei, Franța, Parisul, Palatul de Justiție fură teatrul în care s-a înfățișat cel mai impresionant tablou din istoria bravurii omenești. Iată cum descrie un martor ocular acest spectacol : *„Iată-ne în plină mulțime, în plină demență — pe cînd coboram scările Palatului de Justiție* (de la procesul lui Zola). *Atunci l-am văzut pe erou mai frumos decît vreodată Umanitatea l-ar fi putut concepe... Era fîstîcit în mișcări ; și era miop. Ținea cu stîngăcie în mînă umbrela, și pașii săi erau pași de cercetător de bibliotecă. Și totuși, în momentul cînd începu a descinde treptele una cîte una, în mijlocul urletelor de ură, în mijlocul ațîțărilor la moarte, sub o boltă de bastoane ridicate — el părea un rege coborînd, sub o boltă de spade scînteietoare, ca Martho (din Salammbô) coborînd scările cele mari ale Cartaginei"* [1].

Nimic mai grăitor decît acest om care înfruntă și învinge masa de canibali dezlănțuiți, pădurea de ciomege preistorice cu, drept singure arme, umbrela ținută subsuoară și ochelarii așezați strîmb pe nas. Căci arma cea inexpugnabilă nu-i nici parul, nici bomba care aruncă planete în aer, ci convingerea profundă, iubirea dreptății și jertfa de sine.

Socialiștii din vremea aceea, după ce avură o primă reacție de generozitate și susținură pe Zola și pe Dreyfus, se răzgîndiră pe baza unui raționament cam mecanic și hotărîră să nu se amestece într-o gîlceavă între două clanuri ale burgheziei. A fost o greșeală pe care Thorez, la 6 februarie 1934 (cu ocazia rebeliunii fasciste), a știut-o

[1] Séverine : *Vers la lumière... (N.a.)*

semnala cum se cuvine. Totuși, cu toată atitudinea nejustă a socialiștilor, mișcarea socialistă a ajutat mult la revizuirea procesului Dreyfus. Cum foarte drept observă Jean Fréville, *„în fapt, masa socialistă* (cuprinzînd membrii de rînd și simpatizanții, *n.n.*) *a furnizat revizionismului* (celor ce cereau revizuirea procesului *n.n.*) *baza lui populară“* [1].

O imensă masă de gură-cască, intoxicați de pisălogeala unei propagande patriotarde, fuseseră mistificați de huligani — masă care cuprindea o mulțime de mici-burghezi. Contraponderea ei populară fu masa socialistă, dinamizată de eroicul exemplu al lui Zola, al acelui *J'accuse* pe care Anatole France l-a calificat *„un moment al conștiinței umane“*. Și nimic nu încheie mai bine aceste evocări ca vorbele lui Aragon, pronunțate în orășelul lui Zola, la Médan, în 1946 : *„Sfîrșitul vieții lui Emile Zola va fi fost una din tristețile istoriei noastre“* [2].

★

În istoria ideilor generoase Zola aparține unei perioade cam haotice, epocă de dibuiri și confuzii. Ca și Hugo, care i-a fost contemporan, a trăit într-o societate unde formulele-lozincă și realitățile care tocmai se năș-teau sau mureau nu se ajustau perfect unele altora și dădeau naștere nu numai la neînțelegeri și discuții, dar și la nevinovate erori de orientare din partea celor mai bine intenționați. Am spus deja cît de nedrepți sînt cei ce reproșează lui Hugo așa-zisele lui schimbări de crez politic. Cazul lui Zola e totodată mai grav și mai benign. Zola clama *urbi et orbi* că el nu face politică. Singurele lui idei și crezuri erau de ordin estetic ; el se voia, el se zicea soldat și șef al curentului naturalist. Dar naturalismul, ca orice teorie de artă, este implicit un crez social, care implică atitudine în toate domeniile vieții. A acuza pe Zola de erori și deficiențe, în această calitate, e deci mult mai grav decît a reproșa lui Hugo că din legitimist a devenit bonapartist.

[1] Fréville, *op. cit. (N. a.)*
[2] Citat de Fréville, *op. cit. (N. a.)*

Am insistat asupra acestor bune-credințe, intenții pure și sinceități profunde, pentru că, exact ca și în cazul lui Hugo, aceasta ne permite să înțelegem cum trecerea lui Zola de la *Assommoir* la *Germinal*, de la *simplu grefier al faptelor* la procurorul din *J'accuse* nu înseamnă fluctuație, ci evoluție, evoluția necesară — lentă doar pentru că avea de luptat cu multele confuzii ale unei situații sociale în plină zămislire. Să nu uităm că epoca Zola-Hugo este aceea cînd proletariatul abia începe a face să se vorbească de el. Debut plin de greutăți și de haotice, contradictorii reacții. Putem pretinde cuiva să înțeleagă de la început just și mai ales complet ? Au făcut-o pe atunci numai doi oameni : Marx și Engels — dar cîtă vreme a trecut, cîți lungi ani de conspirație a tăcerii și de falsificări voite au trebuit să treacă pînă ce marxismul însuși să fie corect și deplin înțeles. Faptul că un Hugo sau Zola, încet, dar neîncetat, au evoluat unilinear în sensul adevărului nu este oare tot ce li se putea cere în vremea lor ?

Zola a evoluat nu numai ca crez social, dar și ca crez artistic. Acest șef al școlii naturaliste a părăsit treptat-treptat toate pozițiile false ale naturalismului, în timp ce alții (Céard, Huysmans, Bourget) le părăseau tocmai pe cele juste !

★

Naturalismul este mai mult decît o teorie literară. Mai mult chiar decît una filozofică. Este aproape o unealtă de gnoseologie. O sculă în „teoria cunoașterii“, în comportarea noastră față de realitate și adevăr.

Gîlceava în jurul „naturalismului“ cuprinde întreaga problemă socială a timpului. În numele realismului pot părea revoluționari acei decadenți care cer drepturi pornografiei, cazului patologic, hidosului fizic și murdăriei morale ; care reclamă drepturile a tot ce este excepțional și scandalos și dreptul lor de a le așterne în descrieri publice, folosind toate artificiile și trucajele frumuseții literare. În numele *„Adevărului“* ei vor denunța ipocrizia poveștilor trandafirii ; ba chiar și în numele *„binelui public“*, căci vor acuza de mahalagism și reacțiune pe

cei ce acoperă ororile societății pictînd totul în culori roze. Și apoi, acești falși realiști, acești naturaliști ipocriți se mai pretind progresiști și pentru că invocă o noțiune strîns legată de aceea a progresului, anume *știința*. Era nouă înseamnă victoria științei asupra religiei, a laboratorului și universității înlocuind biserica și mînăstirea.

Într-o astfel de atmosferă de confuziune între concepte înșelător sinonime e firesc ca spiritele progresiste să șovăie, să dibuie, să oscileze. Dar nu fără de sfîrșit. Buna credință, „puritatea intențiilor", sentimentul fundamental de bunătate, justiție și revoltă vor sfîrși prin a arăta omului calea sa cea adevărată. Am văzut cu ce credință socialistă s-a încheiat cariera lui Hugo. Iar la Zola — care nu și-a dus pînă la sfîrșit cariera din pricina unui accident stupid ce l-a răpus în plină vigoare — la Zola avem *J'accuse*, poate cea mai glorioasă pagină din istoria lumii, istoria unei conștiințe singulare înfruntînd, atacînd, lovind societatea întreagă. Nu este oare grăitor faptul că atunci cînd acest cavaler al suferințelor vremii sale încrucișa fierul cu toate prestigioasele puteri ale reacțiunii : biserică, armată, nobilime, finanță — el persistă să spună că „nu face politică" și că vorbește doar în numele decenței, al cinstei și adevărului ?

În schimb, el va renunța fără ezitare la acest obiectivism atunci cînd va fi vorba de chestiunea muncitorimii. La apariția cărții sale *L'Assommoir*, cîțiva l-au atacat. Proletariatul era acolo prezentat astfel, încît dădea apă la moară burgheziei. Desigur, Zola se putea mărgini a răspunde, ca de obicei, că scriitorul nu pledează, ci doar *înfățișează ;* că dacă unii înțeleg într-un anumit fel, îi privește. De altfel, în scrisoarea de răspuns publicată în gazeta *Le Bien public* el nu scapă ocazia să spună textual : *„Eu nu sînt un om politic. Exprim doar ideile unui observator pe care îl pasionează lucrurile omenești"*. Decît, deja *„idee"* și *„pasionează"* depărtează nițel de *„procesul-verbal"* de *„oficiul de înregistrare"* și de *„grefierul care se ferește de a conchide"*. Dar Zola mai adaugă și că cititorul *„l-a citit prost"*, cu alte cuvinte că cititorul a atribuit faptelor descrise o altă semnificație, decît aceea pe care i-o dase autorul. Deci exista o teorie,

o interpretare a autorului în faptele prezentate ! Dacă ar fi fost doar o fotografie, liber era fiecare să tragă ce concluzie voia. Delictul de „citire greșită" n-ar mai fi fost posibil. Dar Zola merge încă mai departe. *„Dacă trebuie neapărat să conchid* — zice el — *aș zice că întreg romanul* L'Assommoir *se poate rezuma în această frază : închideți crîșmele și deschideți școlile... Aș mai adăuga : asanați locuințele săracilor și măriți salariile. Chestia locuinței este capitală. Putoarea de pe străzi, scările sordide, cămăruța strîmtă unde dorm claie peste grămadă tații cu fiicele, frații cu surorile sînt pricina cea mare a depravării mahalalelor. Apoi munca zdrobitoare care apropie pe om de brută, salariul insuficient care descurajează și face pe om să caute uitare, toate acestea umplu cîrciumile și casele de prostituție. Da, poporul e așa fiindcă societatea vrea ca el să fie astfel"* [1].

Apoi într-o altă scrisoare, adresată lui Georges Montorgueil, el scrie : *„Adevăratul socialist nu-i oare cel ce spune mizeria și decăderea produse de mediu, acel ce arată ocna foamei în toată grozăvia ei... ? Dacă poporul ar fi așa de perfect, așa de divin, de ce am mai vrea să-i îmbunătățim destinul ? Nu. El este căzut jos, în ignoranță și tină ; de acolo trebuie să muncim să-l scoatem"* [2].

Așadar Zola, sensibil la chestiunea proletariatului, răspunde, se disculpă și oarecum pare a abjura vechile sale teorii obiectiviste. Ce contrast cu atitudinea lui cînd critici mult mai vehemente i se fac la apariția lui *Pot-bouille*. Acest roman este cea mai grea mirositoare hazna a tuturor viciilor, ipocriziilor, meschinăriilor și turpitudinilor clasei burgheze. E interesant să citim în notele intime de lucru ale autorului intențiile sale lucid și limpede mărturisite : *„Inconștiența crimei la burghezi : trăsătură decisivă"*.

Apoi, în aceleași note, o curioasă încercare de a concilia obiectivismul cu angajarea. După el, există fapte unde singura cunoaștere a lor e sinonimă cu a lor con-

[1] Scrisoare din 13 februarie 1877, adresată ziarului *Bien public*, publicată în *Correspondance*, t. II. *(N. a.)*

[2] *Correspondance*, t. II, scrisoare din 8 martie 1885, *(N. a.)*

damnare : *„A vorbi despre burghezie este a dresa cel mai violent act de acuzare împotriva societății franceze“.*

Se poate atitudine mai categorică și anatemă mai absolută ?

Iar cînd critica burgheză, furioasă, începe să urle din toate părțile în contra *„oribilului roman* Pot-bouille“, Zola nici măcar nu binevoiește să răspundă.

În schimb, întîmplarea cu *Germinal* a avut mari urmări în evoluția ulterioară a scriitorului. În curînd el va scrie romane mai „socialiste“.

În *Banii* toată șarlatania complicată și subtilă a finanței este descrisă pregnant, mult mai documentat și mai pasionant decît în romanele lui Balzac. Iar eroii săi Gunderman și Sacard sînt mai bine lucrați decît baronii Nucingen ai lui Balzac. Acesta în *Père Goriot* descrie fetișismul avarului, fapt etern și imuabil. Zola descrie fetișismul bursei, categorie istorică și pecete de infamie a caducului capitalist.

În *Pămîntul* găsim anticipări juste asupra adevărului în problema țărănească și a proprietății rurale. Ideea de astăzi : întîi exproprierea moșierimii și împroprietărirea țăranilor săraci, apoi, treptat, colectivizarea și naționalizarea, o găsim, impresionant expusă, de muncitorul cherestegiu Leroi : *„La început, o să respectăm pămînturile bieților pîrliți care se omoară lucrînd două șchioape de loc. Decît, pe urmă, este sigur că mai tîrziu, cînd ei au să vadă, învecinate cu pămîntul lor, ce roade au dat pămînturile lucrate de fermele naționalizate, au să vină și ei, fără să-i rogi, să-și alăture bucățica lor de ogor“.*

Dar opera magistrală a lui Zola este *Germinal*. Pentru prima oară un roman se ocupă de clasa muncitoare și numai de ea. De adevărata clasă proletară, nu de acei semi-artizani cum erau mulți din eroii lui *Assommoir*. Apoi *Germinal* este, cum s-a spus, *„un adevărat manual tehnic al minei la finele celui de al doilea imperiu și la începutul celei de a III-a republici, unde ni se descrie, în cele mai mici detalii, atît condițiile de muncă, cît și mecanismele plăților“* [1]. Minerul e cel mai dramatic

[1] Jean Fréville, *Zola, semeur d'orages*. (*N.a.*)

reprezentant al proletariatului, „în lumea cea fără cer“, cum zice cîntecul minerilor noștri de altădată. Ni se descriu, în toate amănunțimile, greve, adunări și alte forme de luptă de clasă. Ni se zugrăvesc accidente profesionale și, cu ocazia lor, spiritul de abnegație, solidaritate, frăție și jertfă al lucrătorilor. În sfîrșit, găsim, în mintea muncitorilor, acea viziune de sigură victorie viitoare : *„Se aflau acolo oameni care împingeau o armată neagră, răzbunătoare, care germina lent printre brazde, crescînd o dată cu holdele secolului viitor și a cărei germinare va avea în curînd să facă să explodeze întreg pămîntul“.*

Dar iată ce spune Zola însuși despre cartea sa : *„Romanul acesta este răscoala salariaților, lovitura de umăr dată societății care pîrîie : într-un cuvînt, lupta dintre capital și muncă. Aici e toată însemnătatea acestei cărți : o vreau prezicătoare de viitor, punînd chestiunea — chestiunea care va fi cea mai de seamă a secolului al douăzecilea“.* [2]

★

Dar să ne reîntoarcem la problema naturalismului și a „conștiinței-oglindă“.

Încă din adolescență Zola a visat să fie șef de școală. Voia să descopere ceva care nu mai fusese. Prietenia lui cu Cézanne, Courbet, Manet, Goncourt îi deschide calea. Realismul unor Flaubert și Balzac îi indică alegerea. Va fi și el naturalist. Și totuși, cu toată mulțimea de predecesori și tovarăși de doctrină, școala lui va fi *nouă*. Căci — îi spune el lui Goncourt : *„după analiza infiniților mici pe care a făcut-o Flaubert... după analiza lucrurilor artistice, plastice, nervoase, așa cum dumneavoastră ați făcut-o, după asemenea giuvaere, după aceste volume cizelate, nu mai e loc pentru tineri, loc pentru personaje noi, loc pentru noi figuri. Nu ne mai rămîne, pentru a putea vorbi publicului, decît să ne întrecem prin* cantitatea volumelor și puterea creației“.

Nici că se putea spune mai bine. Căci aici cantitate înseamnă calitate. Goncourt voise și el să vorbească de

[1] Goncourt, *Journal*, t. III. (*N. a.*)

un proletar. Ba chiar îi făcuse onoarea să-i dea rolul prim. Decît... eroul era o servitoare, depravată și foarte devotată patronilor ei burghezi !

Zola, el, va vorbi de toți proletarii, de întreaga clasă muncitoare.

Apoi Zola va mai vorbi și de alte aspecte ale societății contemporane, de alte elemente ale luptei de clasă. El va descrie în culori hîde burghezia, finanța, bursa, mediile bisericești, culisele, localurile de depravare și de prostituție, ogoarele, tot, absolut tot „mediul social".

Dar Zola se mai deosebește de ceilalți naturaliști și prin felul cum a evoluat. Am mai observat că el, treptat, părăsește pozițiile false ale naturalismului, apropiindu-se mereu mai mult de cele juste, în timp ce alții le părăsesc tocmai pe cele juste.

În sfîrșit Zola e original pentru felul cum a încercat să introducă punctul de vedere științific în literatură. El se mîndrea de a fi descoperit „romanul experimental", lucrat exact cum lucrează chimistul sau naturalistul : culegere de date, observație minuțioasă și experimentare, adică fapte și reacțiuni *provocate*.

I s-a reproșat că această teorie este de plano absurdă : „experiențele" literatorului nu se petrec nici în laborator, nici măcar în societate, ci doar în propria imaginație a scriitorului.

Totuși să ne gîndim că aceste „experiențe mintale" nu-s în fond neapărat pur imaginare. Este vorba de o operație care are certe contingențe cu realitatea. Cutare personaj, avînd cutare psihologie, romancierul îl pune, în gînd, rînd pe rînd în cutare, apoi cutare situație și vede cum reacționează. Vede ? Desigur. Reacțiunile nu vor fi „scornite". Din bagajul de „fapte diverse", de „documente omenești" adunate de scriitor, el va găsi uneori reunite cele două elemente ale problemei : cutare caracter și cutare împrejurare. Vom avea deci, din observație, reacția pe care urmează să o obținem oarecum experimental de la personaj. Dar afară de aceasta, ideea de *verosimilitate* exprimă adeseori o realitate. Verosimilitatea, aparența de adevăr, plauzibilitatea unui fapt este produsul unor mărturii acumulate de alții și adunate în memoria noastră ; un fel de consens tacit între mulți

oameni, de acord cum că în anume circumstanță un om de o anume psihologie, de o anume vîrstă etc., se va comporta așa și nu altfel. Societatea ne dă, gata făcute, aceste *cadre* de conduite posibile și probabile. A le folosi aplicîndu-le personajelor romanelor pe care le compune este o operație care seamănă mult cu „experimentarea". Anatole France laudă realismul lui Shakespeare pentru că el nu se încurcă în povești complicate, originale și ingenioase, ci doar ia pe erou, pe fiecare erou, îl pune în cutare precisă situație, îl face să reacționeze conform caracterului lui, apoi îl concediază, lăsînd locul altuia care repetă aceeași operație :

„Le marionettes font font font
Trois petits tours et puis s'en vont".[1]

Așa încît în această privință pretențiile lui Zola sînt fondate și aportul de noutate al punctului său de vedere științific în literatură pare admisibil.

Dar s-a mai reproșat și altceva „scientismului" său, anume că exagerează fiziologicul în detrimentul socialului. Nici aceasta nu e just.

În epoca aceea darwinismul — doctrină progresistă — impresionase puternic spiritele. În epoca aceea fiziologismul lui Taine era un bun antidot împotriva psihologiei spiritualiste și teiste oficiale. În epoca aceea era o bună achiziție pentru realismul literar o materialistă atitudine de adorație pentru științele naturale cum avea Zola.

Pe de altă parte nu este exact că fiziologicul înăbușă la el socialul. Din contra, chestiunile de sînge și de ereditate sînt, ele, cadrul, destul de vast, în care... cadrul social se desfășoară. De altfel, în primul său volum din seria *Rougon-Macquart* Zola ne indică limpede programul său :

„1. A studia într-o familie chestiunile de sînge și de mediu... a scotoci în fundul dramei omenești, în profun-

[1] Păpușile-s puse să facă,
Trei piruete mărunte, și pleacă.

zimile biologice... condus de noile descoperiri ale fiziologiei.

2. A studia epoca celui de-al doilea imperiu pînă în zilele noastre. A încarna în tipuri societatea contemporană — (noi subliniem) — *sceleraţi şi eroi. A picta astfel un întreg ev social... în miile lui de detalii de moravuri şi de evenimente... Familia pe care o voi descrie va reprezenta vasta ridicare a mişcării democratice".*[1]

Dar şi diviziunile operei indică preocupări sociologice precumpănitoare. Încă de la început el îşi propune să zugrăvească în volume separate lumea politică oficială, lumea speculaţiilor de finanţă şi de bursă, lumea bisericii, lumea muncitorească, lumea militară, lumea galanteriei şi depravaţiunii, lumea tribunalelor, lumea cenaclelor şi atelierelor artistice. Acest program conştient şi lucid indică bine importanţa socialului în munca lui de creaţie. Asupra epocii zisă a celui de al doilea imperiu, părerea lui Zola nu este... o absenţă de părere, cum ar fi cazul la un simplu „grefier". El numeşte această eră *„un straniu tablou de ruşine şi nebunie".*[2]

Şi asemenea pasaje abundă sub pana lui.

★

Aşadar obiectivismul care cu drept cuvînt se poate numi subiectivism deghizat a fost la Zola mai mult o pretenţie decît o realitate. Apoi, această atitudine avea şi părţi pozitive. Căci marele ataşament al lui Zola pentru ştiinţă, pentru metodele ei, pentru mentalitatea pe care o impune era o atitudine progresistă ce nu trebuie judecată în lumina abuzurilor ulterioare pe care sîntem capabili să le detectăm azi.

Apolitismul pozitivist este desigur astăzi o piedică serioasă pusă mişcării progresiste. Să nu ne mulţumim oare că Zola a fost, sufleteşte, constant alături de mişcarea proletară ? Îi putem reproşa oare că în romanele sale

[1] *La fortune des Rougon-Macquart. (N.a.)*

[2] *Ibidem,* în prefaţă. În cartea sa *Mes haines,* găsim acest curios pasaj : *„Trupul nostru se schimbă sub influenţa climatului şi a moravurilor societăţii".* Se mai poate oare spune că fiziologicul înăbuşă socialul? N-am putea chiar să aducem reproşul invers? *(N.a.)*

nu exprimă destul legile plusvalorii, procesul reproducţiei capitaliste şi tendinţa profitului la scădere ? Nu e de ajuns că a zugrăvit, poetic şi halucinant, crize şi greve, că a descris procesul concentrării întreprinderilor şi atîtea alte aspecte ale *„luptei"* ? Tot lucruri de care alţii, pe acea vreme, ziceau că e „inestetic" să te atingi ? Şi se poate oare vorbi de apolitism (în ciuda propriilor repetate declaraţii ale lui Zola) la un om care îşi riscă viaţa, libertatea şi tot ce are mai scump, adică scumpa lui muncă, pentru a se război cu întreaga societate înnebunită şi ostilă ?

Desigur, Zola era mai presus de toate un om bun. Iată ce spune despre el Anatole France : *„Era un spirit de bunătate. Avea candoarea, simplicitatea sufletelor mari. Era profund moral în romanele sale, care-s adevărate studii sociale. El urmărea cu o ură crîncenă o societate trîndavă, frivolă, o aristocraţie josnică şi dăunătoare. El a combătut răul vremii sale : puterea banului. Democrat — el n-a linguşit niciodată poporul".*

Aci poate stă explicaţia curioasei sale încăpăţînări de a-şi refuza rolul de judecător (deşi — *lapsus calami* — dacă spune mereu că scriitorul trebuie să fie grefier de fapte, adeseori îi scapă şi vorbele „judecător de instrucţie"). E drept că faptele sociale din vremea lui sînt atît de elocvente încît îşi pledează singure cauza. Aşa cum Anglia, cînd avea monopolul maşinismului şi al producţiei ieftine, numea *fair play* o liberă concurenţă care de fapt constituia ruina ţărilor care produceau scump, tot astfel e lesne să pretindem că descriem *sine ira et studio* fapte care vorbesc singure şi acuză prin ele însele. Şi aceasta deci poate fi, ca un fel de cochetărie, motivul persistenţei la Zola a pretenţiei de înregistrare nepărtinitoare. Dar se poate să fi intervenit şi motivul menţionat de Anatole France. Oroarea de demagogie. Un fel de pudoare de a parada ca salvator al „mizerabililor". Oricum ar fi, un lucru este sigur : obiectivismul lui Zola era doar o pretenţie şi o veşnică, neţinută făgăduială. În realitate, Zola a avut totdeauna şi în toate o atitudine — cum am zice noi azi — „partinică". În acest chip s-a încheiat cariera lui. A fost admirabilul *J'accuse* care a uimit lumea. Dar tot aşa a şi început această carieră.

Una din primele lui scrieri se numește *Mes haines*. Iată ce scrie acest *„esprit de bonté"*, cum avea să-l numească France : *„Ura e sfîntă. Ea este indignarea inimilor tari și puternice, batjocorirea militantă a celor pe care îi supără mediocritatea și neghiobia. A urî e a iubi ; este a-ți simți sufletul cald și generos, este a trăi din larg dispreţuirea lucrurilor rușinoase și nătînge. M-am simțit întotdeauna mai tînăr și mai curajos după fiecare din răscoalele mele împotriva platitudinilor vîrstei mele. Dacă valorez ceva astăzi, e pentru că-s singur și pentru că urăsc"*.

ANATOLE FRANCE

Cînd în 1921, după sciziunea de la Tours, o parte însemnată a partidului socialist francez părăsise vechea matcă spre a forma Partidul Comunist Francez și Anatole France aderă la noua formație, mulți din admiratorii săi au rămas surprinși. Deși de aproape două decenii cel mai reprezentativ și cel mai celebru scriitor al literaturii franceze contemporane militase în politica de stînga, totuși scepticismul, egoismul intelectual, diletantismul din operele sale contribuiau să-i creeze o fizionomie care încurcă liniile simple ale portretului său. Totuși, surprinderea nu era îndreptățită, deoarece în evoluția scrisului lui A. France trebuie să deosebim mai multe faze, mai multe etape, în care dezvoltarea evenimentelor sociale în Franța au adus o serie de elemente noi, care au influențat adînc concepția de viață a marelui scriitor.

*

Marcel Cachin a spus că opera lui France cuprinde trei perioade : umanism, socialism, comunism. Această împărțire e exactă, dar ea poate fi completată. În prima epocă, France nu e numai umanist. El exprimă în scrisul său și alte caracteristici : scepticism, senzualism, epicureism, diletantism. Împrejurările politico-sociale, rezultate ale unei anumite baze economice a societății franceze explică clar această primă înclinare. După 1871, după înfrîngerea militară a Franței și după represiunea odioasă și sîngeroasă a Comunei din 1871, urmează o perioadă în care marea burghezie franceză, închegată definitiv în timpul lui Ludovic-Filip, reprezentată politic de Guizot și de Thiers, continuată după lovitura de stat

a lui Bonaparte și a imperiului său, zdruncinată o clipă de prima revoluție proletară a Comunei, se reinstalează la putere. Guvernele conservatoare ale lui Thiers, Jules Grévy, prezidența lui Mac-Mahon favorizează extensiunea enormă a marelui capital. Băncile, industria, comerțul iau un mare avînt. Urmașii lui Saint-Simon, ca frații Péreire, Ferdinand Lesseps etc., devin mari oameni de afaceri, finanțînd prin băncile lor noi și nenumărate întreprinderi. Vechea formulă atribuită lui Guizot : „îmbogățiți-vă" *(„enrichissez-vous")* e urmată cu frenezie. În acest timp, după 1875, după cum a arătat Lenin, caracterul vechiului capitalism bazat pe concurență și libertate dispare, pentru a fi înlocuit cu forme din ce în ce mai frecvente ale capitalismului monopolist. Capitalul financiar, bancar contribuie la înființarea și prosperitatea întreprinderilor industriale. Atunci apar sau se dezvoltă marile bănci franceze „Crédit Lyonnais", „Société générale", „Comptoir d'escompte" etc. Concentrarea capitalului se realizează în trusturi și carteluri. Atunci apar marile concerne metalurgice care se vor transforma mai tîrziu în „Comité des forges", marile carteluri textile, marile magazine de tipul „Printemps", „Bon Marché", „Galeries Lafayette" etc.

Franța e printre primele țări care subscriu la împrumuturile de stat ale unor țări mai înapoiate, ea capătă concesii miniere și industriale, construcții de căi ferate în diferite țări. Titlurile de rentă, obligațiile, acțiunile mișună la bursă și pe piață. Atunci începe și o intensă politică de expansiune colonialistă. Jules Ferry, combătut de Clemenceau, inaugurează politica colonială franceză în Indochina, Madagascar, insulele Pacificului etc. Dar alături de toate aceste caractere ale fazei imperialiste, Lenin indică și pe aceea a putrefacției capitalului. Misiunea productivă a banului e întreruptă. Sumele nu se mai investesc productiv în alte întreprinderi, ci se împart acționarilor sub formă de rente. *„De aici rezultă o creștere extraordinară a clasei sau, mai exact, a păturii rentierilor, adică a persoanelor care trăiesc din «tăierea cupoanelor» și care nu au nici o legătură cu vreo întreprindere, unica lor profesiune fiind trîndăvia. Exportul de*

capital, una dintre cele mai importante baze economice ale imperialismului, accentuează și mai mult această totală lipsă de legătură a păturii rentierilor cu producția și imprimă întregii țări care trăiește din exploatarea muncii cîtorva colonii și țări de dincolo de ocean pecetea parazitismului. [...]. *Venitul rentierilor* întrece de cinci ori *venitul provenit din comerțul exterior al celei mai «comerciale» țări din lume!* (Anglia, *n.n., M.R.*). *Iată esența imperialismului și a parazitismului imperialist.*" [1]

Astfel putrefacția economică întreține o clasă întreagă de paraziți, ajută să înflorească o atmosferă de lene, inutilitate, de permanentă petrecere, de senzualism josnic, dar și de dezaxare, de deprimare — caracteristici generale ale oricărei vieți inutile și sterile. De aici acea melancolie, acea depresiune neurastenică *„fin de siècle"* (sfîrșit de veac). Eroii romanelor mondene ale lui Paul Bourget, Octave Feuillet, Georges Ohnet (demascat de Anatole France) sînt bogătași îmbuibați, a căror viață se desfășoară între club, reuniuni mondene și aventuri erotice. Ei nu fac nimic altceva decît să se distreze în mod egoist. Dar adeseori se plictisesc de moarte, ca toți trîndavii. Viața lor inutilă și stearpă nu cunoaște nici un scop, nici o lege morală. De aici, pe lîngă furia de amuzament, cazurile nenumărate de psihoze (ca la Maupassant din *Le Horla*), de boemi destrăbălați (ca la Verlaine sau Baudelaire), de căutare cu orice chip a senzațiilor rare, stranii, morbide (ca la Huysmans sau Villiers de l'Isle Adam). Senzualismul, scepticismul, diletantismul amator, misticismul obscurantist de tip salonard devin atitudini de viață ale unei societăți putrede, în care singura activitate aprigă și reală e acumularea averilor. Represiunea sîngeroasă a Comunei întîrzie cîtăva vreme dezvoltarea proletariatului francez. Partide socialiste de nuanțe diferite fărîmițau energia proletariatului și se ciocneau între ele. Allemaniști, broussiști, blanquiști, saint-simonieni etc. formau o anarhie politică care obosea și descuraja tendințele de organizare ale muncitorimii într-un partid unit.

[1] V. I. Lenin : *Imperialismul, stadiul cel mai înalt al capitalismului*, în *Opere complete*, vol. 27, Editura Politică, 1964, pp. 404—405. *(N.ed.)*

În această atmosferă de descompunere apare Anatole France în prima sa fază de scriitor. Născut în 1844 pe cheiurile Senei, fiul unui librar anticar, el și-a petrecut copilăria în credințele și tendințele politice ale părintelui. Alături de gustul pentru bibliofilie, pentru cărți rare, el crește într-o atmosferă conservatoare : bătrînul Thibault era legitimist (regalist) și practica religia catolică cu ardoare. Fiul își face primele studii la colegiul „Stanislas", ținut de iezuiți, unde are colegi din toate elementele aristocratice din faubourg-ul Saint-Germain. Tînărul Anatole se simte izolat și nefericit. Singura sa preocupare în această vreme e de a deveni un savant, de a învăța și de a ști mult. Poate că sub această formă el visa o evadare din atmosfera aristocratică a școlii. De îndată ce conștiința adolescenței se înfiripă în el, tinde către o cugetare liberă. Înțelege mai bine ca tatăl său principiile din 1789 și disprețuiește pe Napoleon. În această perioadă, pe care Marcel Cachin o numește „umanistă", France se adîncește într-o mare erudiție istorică, filologică, literară. Se apropie de grupul poeților impersonali și reci, ale căror scrieri sînt de caracter pur descriptiv, care se adunau la librăria A. Lemerre sub numele de parnasieni. Din acest contact apare volumul de versuri corecte, lapidare, de inspirație antică *Noces corinthiennes*. Școala parnasiană, căreia i se alăturase pentru moment, avea cel puțin cultul unei severități a formei. În atmosfera de anarhie morală și estetică pe care o întreținea înfrîngerea Comunei și triumful imperialismului, unde manifestările literare, părăsind linia clară a conștiinței, se adăpau din „inconștient", din „muzicalitate", din „sugestii" — cum făceau „simboliștii" — sau din descrierea aspectelor „distinse" ale mediilor aristocratice, cu preoți și marchizi, curtezane și ducese, sau din naturalismul pesimist și *„ordurier"* care ponegrea țăranul, muncitorul, scoborîndu-l pînă la nivelul animalității — școala parnasiană înseamnă cel puțin o linie de disciplină artistică. Nu e mai puțin adevărat că într-o atmosferă de haos nihilist, de decadență, în care nici o normă de justiție socială ori de moralitate mai aspră nu se putea înfiripa, în care domnea singură preocuparea expresiei tehnice, a formei, a artei pentru artă, artistul era

îndemnat să se depărteze de viața socială și se retrăgea într-o lume subiectivă, în care singura realitate devenea propria sa persoană. În această perioadă Anatole France devine de îndată celebru prin publicarea în 1881 a operei sale *Crima lui Silvestru Bonnard*. Îndată după aceasta el e angajat critic literar la *Journal des débats*, unde publică o serie de dări de seamă apărute mai tîrziu în volum sub titlul *Viața literară*. În același timp apar și *Dorințele lui Jean Servien*, încercare de roman, precum și nuvelele *Jocaste* și *Pisica slabă*. Urmează apoi romanul din viața antică *Thaïs ;* amintiri din copilărie : *Cartea prietenului meu, Pierre Nozière ;* romanul de dragoste, după modelul lui Guy de Maupassant, *Crinul roșu ;* colecția de cugetări și maxime *Grădina lui Epicur*. Apoi, în fine, ceva mai tîrziu, romanul său istoric *Birtul La regina Pédauque* și complementele sale : *Poveștile lui Jacques Tournebroche* și *Opiniile lui Jérôme Coignard*.

În această fază nici un obiectiv exterior, social, nu atrage curiozitatea scriitorului. Ambianța de dezorientare estetică și morală, de marasm social, în care forța proletară dormita încă, invita pe scriitor să-și găsească în ființa sa subiectivă cîteva puncte de sprijin. În această perioadă a scrisului său Anatole France prezintă cîteva aspecte care se pot rezuma astfel : diletantismul — interes ușor și variabil, neaprofundat, pentru un fel de teme, subiecte, probleme pe care le atinge în treacăt, abordînd mai departe mereu altele — scepticism, senzualism.

În epocile cînd preocuparea artistului nu se poate concentra în interese care depășesc individul, arta sa devine un joc, o simplă distracție. Cînd lipsesc temeiurile pentru credințe mai adînci de ordin social și moral, scriitorul n-are altceva de făcut decît să se joace.

În imensa sa erudiție Anatole France găsește teme plăcute, pe care le tratează facil și agreabil, fluturînd de la una la alta. Însăși concepția sa de viață e determinată de o activitate ușuratică, variată, de simplu amator. În cartierul latin din acea vreme influența celebrului sceptic relativist și diletant „spumos" Ernest Renan era în mediile scriitoricești foarte puternică. France suportă această înrîurire. El se refugiază în această distracție ino-

fensivă, crezînd — ceea ce ulterior se va dovedi complet fals — că e lipsit de un temperament mai adînc de luptător. *„Trebuie să lăsăm martirajul acelora care, neștiind să se îndoiască, au în simplitatea lor înșiși scuza îndărătniciei lor. E o anumită impertinență să fii ars pe rug pentru o opinie. Martirilor le lipsește ironia și aceasta e un defect de neiertat, fiindcă fără ironie lumea ar fi ca o pădure fără păsări.“* Așezat în marginea vieții într-o atitudine pasivă, refuzînd să se angajeze activ, France se mulțumește să privească, să contemple lucrurile, fără să ia atitudine. *„Am fost înclinat totdeauna să consider viața ca un spectacol. N-am fost niciodată un observator, căci observației îi trebuie un sistem. Observatorul își dirijează vederea, spectatorul se lasă prins prin ochii săi. M-am născut spectator și voi păstra toată viața această naivitate a acelor gură-cască din marile orașe pe care totul îi amuză și care păstrează la vîrsta ambiției curiozitatea dezinteresată a copiilor mici...“* Această lipsă de credință presupune o atitudine filozofică sceptică. Anticul Pyrhon, Montaigne, Voltaire, Renan îl inspiră în acest timp. *„Nu există etică“*.[1] *„Nu există estetică“*.[2] *„Nu există decît critică impresionistă, nu există istorie“*.[3] *„Estetica științifică presupune o biologie, aceasta la rîndul ei o fizică și matematică. Dar ce critic literar ar putea stăpîni toate aceste cunoștințe? E mult mai indicat să se facă o critică subiectivă după gustul variabil al fiecăruia, bazată pe simpla impresie, fără pretenție de rigurozitate obiectivă“*. Scepticismul său neagă chiar știința pe care, după alte criterii, o va admira mai tîrziu. Singura preocupare științifică din această perioadă este adeziunea lui la doctrina evoluționistă a lui Darwin și Spencer. *„El mergea la muzeu ca la un templu, urmărea cu privirea transformările vieții de la moluște pînă la om... Ani de zile mai tîrziu, cînd îl celebrează pe Darwin, o face cu tonul cu care Lucrețiu îl celebra pe Epicur, revelatorul adevărului, distrugătorul acelor spaime cu care dogmele odioase otrăvesc existența nenorociților muritori“*.

[1] *Viața literară*, vol. III. *(N.a.)*
[2] *Grădina lui Epicur. (N.a.)*
[3] *Crima lui Silvestru Bonnard. (N.a.)*

Lipsit de încredere în știință și morală, în tot ce constituie adevărul obiectiv, nu-i mai rămîne scriitorului decît să se refugieze în epicureism și senzualism. Pe senzualistul Condillac îl privește ca pe un „tată spiritual“. Jovialitatea aproape animalică a lui Rabelais îl încîntă. În *Grădina lui Epicur* el scrie că altruismul nu e altceva decît o formă a senzualității. Simțim suferințele altora în pielea și viscerele noastre. Jocul inteligenței nu urmărește nici un scop. A înțelege e o mare voluptate intelectuală! Atîta tot. În *Crinul roșu* el concepe dragostea mai ales din punct de vedere al senzualității. Tot ce ne aduc simțurile e materie de bucurie și plăcere.

Anatole France redă cu mijloace artistice o mare comoară de erudiție umanistică, menținîndu-se la o filozofie sceptică, combinată cu senzualismul lui Condillac, al lui Lucrețiu, al lui Epicur. Operele sale din această vreme sînt agreabile, subtile, ingenioase, dar gratuite, lipsite de conținut intelectual și moral. Această fază nu va dura multă vreme.

*

La această epocă realizarea estetică ajunge la o rară perfecție, aceea care va ajuta la difuzarea și succesul enorm al operei sale. Anatole France scrie în una din cele mai pure și mai desăvîrșite forme ale limbii franceze. Luînd modele foarte variate, pe Rabelais și Racine, Bossuet și Voltaire, Diderot, Flaubert și Renan, el sudează toate aceste influențe într-un fel personal, care-l face să rămînă totuși, cum scrie criticul J. Lemaître, înainte de toate Anatole France. Linia scrisului său, deși muzicală, rămîne totuși plastică, arhitectonică, de o structură armonioasă, mînuind arta delicată a eufemismului combinată just cu expresii viguroase și energice. Forma se adaptează perfect conținutului. *„Un poem nu e frumos* — scrie el — *decît cînd forma e frumoasă, fiindcă forma unei opere rezultă din substanța acestei opere și nu e decît aparența constituției sale intime.“ (Notă asupra lui Racine).* Sau în altă parte: *„E o nebunie să separăm forma de fond, după cum e absurd să separi savoarea unei mîncări de acea mîncare“*. Apreciind valoarea formei, el denunță facticitatea formalismului, a căutării sterpe de

formă pentru formă. *„Să ne ferim de a scrie prea bine : e cea mai rea manieră de a scrie"*, afirmă el.

Această expresie, în același timp sobră și elegantă, subtilă fără exagerare, prelucrată dar naturală se potrivește de minune însăși structurii sale artistice.

Ca și marii săi înaintași din secolul al XVIII-lea, Diderot și Voltaire, A. France are o mare admirație pentru conceptul de „natură". Prin aceasta el înțelege nu numai adaptarea la legile biologiei, dar și o atitudine simplă, echilibrată, senină și firească. Nu e în firea lui explozia tumultoasă și vulcanică de mare temperament în felul lui Victor Hugo, pe care, dat fiind această fire, nu-l apreciază prea mult. Nu e în felul său de a fi nici nevoia retorică și umflată, emfatică și declamatorie a marilor efecte, în felul lui Chateaubriand. Imaginația sa nu construiește uriașe plăsmuiri : ea trebuie să fie totdeauna inspirată, excitată de o anumită sursă din natură ori din erudiția sa istorică și umanistă, de care depinde, dar pe care știe s-o depășească. Temperament stăpînit și sincer, el respinge romantismul înflăcărat, ca și compozițiile laborioase, chinuite, preocupate numai de aranjamente formale, stranii, ale decadenților simboliști pe care-i va critica aspru în foiletoanele sale critice din *Viața literară*. Apreciază în primul rînd sobrietatea, stăpînirea, precizia și claritatea. Despre Guy de Maupassant, pe care-l admiră, scrie că are cele trei calități principale ale prozei franceze : mai întîi claritate, apoi claritate și în fine claritate.

Preferințele sale merg deci în primul rînd către arta clasică a marilor săi premergători din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, Montaigne, Racine, Molière. El apreciază în mod special cazna artistică care presupune prelucrare, concentrare lapidară, suprimarea inutilului, eleganța sobră. Menirea artistului e să se chinuiască într-o răbdătoare elaborare către perfecțiune. Neglijența, spontaneitatea brută, neprefăcută îi repugnă.

Inteligența lucidă trebuie — după el — să se exercite ca un permanent instrument critic asupra creației și să obțină virtuțile marii arte franceze : echilibrul și măsura, delicatețea și vigoarea împreunate armonic. El denunță excesele naturalismului. În special înfățișarea de josnicie animală a țăranului francez, pe care o prezintă E. Zola în

romanul său *La Terre (Pămîntul)*. Emile Zola, despre care Anatole France, în timpul afacerii Dreyfus, cînd lua o atitudine de înalt sentiment de justiție, spusese că e un „moment al conștiinței umane", a fost aspru criticat de același autor cînd a scris romanul *La Terre*. În adevăr, în acest roman Emile Zola scoboară țăranul francez pînă la rangul celei din urmă animalități. Cartea mișună de insulte nedrepte și grosolane la adresa plugarilor francezi, în care autorul nu vede decît instinctele animalice de un sexualism orb, instincte rapace de furt și lăcomie, murdărie fizică, preocupări triviale, moravuri incestuoase, perverse. Anatole France protestează față de această înjosire a țăranului. Cu exemple numeroase el arată romantismul pesimist și abject al romancierului naturalist. Țăranii nu vorbesc trivial ; ei au pudoare și cuviință.

„Există o frumusețe a țăranului. Frații Le Nain, Millet, Bastien-Lepage (pictori francezi, *n. a.*) *au văzut-o. E. Zola nu o vede. Gravitatea aspră a fețelor, vigoarea pe care o muncă nesfîrșită o dă trupului, armonia omului și a pămîntului, grandoarea mizeriei, sfințenia muncii, a muncii plugarului, toate acestea E. Zola nu le vede. Grația lucrurilor îi scapă, frumusețea, maiestatea, simplicitatea îl ocolesc."* [1] *„El nu vede decît obscenitatea gratuită..."* ...*„Există în noi toți, în cei mici ca și în cei mari, la cei umiliți ca și la cei superbi, un instinct al frumuseții... Există în om o nevoie infinită de a iubi, care-l divinizează. Există pe pămînt forme magnifice și gînduri nobile, sînt suflete pure și eroice. Nenorocirea ar fi de ajuns ca să facă pe om august pentru om."*

Mai tîrziu, cîștigat de atmosfera generoasă a dezvoltării proletariatului și a mișcării socialiste, E. Zola se va transforma, se va converti la legea generoasă a iubirii de oameni. Critica lui Anatole France a servit, fără îndoială, la ceva în această privință. Dar aceasta nu-l împiedică de a vedea suflul grandios epic al romanelor acestui autor. Arta sa e desigur stilizată, construită, reflectată, dar aceasta nu-l oprește de a gusta natura. *„Ce frumos lucru e naturalul"*, exclamă el. Cînd va scrie remarcabila sa

[1] *Viața literară*, vol. I. *(N.a.)*

suită de romane din *Istoria contemporană*, el va utiliza din plin procedeul realist.

Pentru aceleași motive, dictate de specificul temperamentului său, el va fi atras de lumea antică, de spiritul atic. Atic nu e acela care studiază greaca sau scrie *„tirade asupra atrizilor"*, ci acela care renaște într-însul geniul atic, *„nu ridică tonul în mod nepotrivit și știe să păstreze măsura"*. Aceasta îl apropie de parnasieni și în special de Lecomte de Lisle.

Așadar lipsa de imaginație deșănțată, de declamație grandilocventă, de exagerare nu-l îndepărtează de natură. La aceasta îl ajută senzualitatea sa, în bunul înțeles al cuvîntului, adică savoarea vie a datelor oferite de simțuri, care-l leagă direct de viață și de freamătul ei. Inspirația sa, influențată de erudiție, de umanism, de cultură clasică, nu-l îndepărtează de contactul viu cu fenomenele naturii și ale vieții, pe care le simte intens și le exprimă prestigios în formule lapidare, dar încărcate de toată bogăția existenței. Nu e vorba astfel de o artă uscată și pedantă, o floare artificială de seră, ci de o palpitare frenetică a vieții. Portretele sale de femei frumoase : d-na de Gromance din *Istoria contemporană*, Jahel din *Birtul La regina Pédauque*, Élodie din *Zeilor le e sete* trăiesc cu o intensitate deosebită de palpitare și de temperament. Senzațiile de gust — bucătăria, de văz — plastica și arhitectonica, olfactive — simfonia parfumurilor, toate îl încîntă și-l transportă. Arta sa e plină astfel, în același timp, de resursele vibrante ale naturii, ca și de elaborările savante ale bogăției umanistice.

*

După 1895, tradiția democratică a Franței se va redeștepta. Fracțiunile socialiste vor aspira către unitate. Vechiul ideal radical al lui Robespierre și Saint-Just va renaște dintr-o nevoie mai clară de libertate, printr-o necesitate de luptă contra reacțiunii clericale, aristocratice, ca și în contra falsului și ipocritului liberalism al marii burghezii instalate la putere după 1870. Era guvernelor conservatoare a marilor bogătași începu să sufoce masele populare ale Franței. Un avînt nou, proaspăt începuse

să învioreze marasmul politic în care mucegăia Franța. O dorință aprigă de dreptate socială și de adevăr se face simțită în rîndurile poporului și acelea ale intelectualilor cinstiți. Minciunile religioase și sociale nu mai puteau prinde într-o masă conștientă de puterea și drepturile ei. Grupările socialiste vor renunța la spiritul lor îngust de corp și vor alcătui un partid socialist unit și puternic. Organizarea sindicală e în creștere. Legile de protecție a muncii sînt smulse din mîinile guvernelor burgheze de un proletariat din ce în ce mai luminat. În ambianța morală, intelectuală, artistică se simte nevoia unei renașteri.

Afacerea Dreyfus e mai degrabă un efect decît o cauză. Ea e încurajată de o situație de fapt, de o nouă structură a societății franceze, aceea a importanței mereu crescînde a clasei muncitoare. Ea e o renaștere a spiritului revoluționar francez, de la Robespierre, Saint-Just, Babeuf, Blanqui și eroii Comunei din 1871, care zguduie și sensibilitatea lui France. Conducătorii spirituali ai acestei afaceri, cei care susțineau că existența patriei nu poate fi fundată pe nedreptate, erau Jaurès, Clemenceau, Emile Zola și Anatole France. Blîndul, inofensivul și retrasul bibliotecar, eruditul umanist, epicurianul și scepticul filozof care se amuza cu reînvierea unor figuri din Antichitate sau din evul mediu francez, s-a mobilizat deodată, cuprins de un violent sentiment de justiție, și s-a așezat în rîndurile celor mai înaintați progresiști francezi.

Afacerea Dreyfus a fost o cauză accidentală și oarecum simbolică care a scos din solitudine sau pesimism spiritele generoase care, dezgustate de corupția marii burghezii ce conducea Franța, au ieșit în forum și au dat poporului alarma. *„Afacerea* — scrie France — *a relevat răul moral de care e atinsă frumoasa noastră societate, după cum bacilul Koch accentuează într-un organism leziunile tuberculoase."* Nimeni, nici o conștiință nu mai putea rămîne retrasă la îndeletniciri egoiste și diletante, la un joc steril, formalist, de evocări prețios artistice. Cînd casa arde, toate distracțiile, fie ele și inocente, încetează.

France iese din rezerva sa delicată, din amatorismul și umanismul său sceptic și rafinat, și se avîntă în luptă. Sensul artei sale se schimbă din acea zi.

Lucrările sale esențiale sînt dirijate pe linia progresistă și socialistă : denunțarea exploatării, a obscurantismului religios, a politicii războinice, militariste a marii burghezii franceze. Atunci, între 1898 și 1914, el scrie marile sale opere : *Istoria contemporană,* roman în patru volume *(Ulmul de pe alee, Manechinul de răchită, Inelul de ametist, Dl. Bergeret la Paris), Crainquebille, Insula pinguinilor, Pe piatra albă, Revolta îngerilor* etc. În aceste opere el pune aceeași artă măiastră, însă în serviciul unui conținut de idei de o filozofie laică, progresistă, socialistă. Caracterizarea pe care o face el în *Viața literară* lui Benjamin Constant pare o confesiune : *„Suferința umană ofensa delicatețea simțurilor și puritatea inteligenței sale. Întreținea o ură sterilă, dar sinceră"*. Sosise timpul ca această sterilitate să se transforme în atitudine militantă.

Mai demult declarase, cum am văzut, că în prima sa fază el nu e decît un contemplator pasiv, deoarece observația presupune un criteriu și el n-are nici un criteriu. Acum găsește un ideal. Convingerile sale evoluționiste îl arată : omenirea trebuie să fie mai bună, mai justă. Scepticismul e înlocuit cu optimismul, cu încrederea în dezvoltarea spre mai bine a naturii umane în genere și a țării sale, Franța, în speță. Dispretul său platonic pentru Napoleon al III-lea, vagile sale sentimente republicane se transformă într-o activitate viguroasă și susținută. A. France se alătură clasei muncitoare și intelectualilor progresiști și începe să frecventeze mitingurile, adunările, demonstrațiile. Oriunde se vorbește de pace, de dreptate socială, de demascare a bigotismului religios, el e prezent. La moartea lui Zola, la transportarea rămășițelor pămîntești ale lui Jaurès la Panthéon, el e în fruntea procesiunii și pronunță cele mai frumoase și mai umane discursuri ale sale.

Înainte de a expune crezul său pozitiv, el procedează la o critică, la o ridiculizare fără milă a lumii burgheze corupte în care trăiește. Aceasta o face în cele patru volume din *Istoria contemporană.* Totul trece prin filtrul neîndurător al ironiei sale : nobilimea perimată, militarii absurzi, funcționarii abuzivi, preoții ipocriți sau bigoți, în fine liberalismul politic fățarnic și corupt. Preoții Guitrel și Lantaigne, unul arivist și celălalt fanatic pînă la stupiditate, prefectul Worms Clavelin, administratorul marii burghezii financiare și moravurile desfrînate și ambițioase ale nevestei sale, mic-burghezul antisemit Terremondre, care, în lipsă de evrei în urbea sa, își exercită antisemitismul contra unei secte de protestanți, sinistrul trădător Esterhazy, băieții cheflii de bani gata și, în fine, inofensivul, blîndul și eruditul profesor Bergeret care acum părăsește vechea sa poziție sceptică și epicuree și se angajează ferm ca partizan al lui Dreyfus.

Alcătuirea, falsă și absurdă, a justiției burgheze e denunțată în nuvela, capodoperă de realizare artistică, *Crainquebille.*

Crainquebille e una din operele lui Anatole France care vor înfrunta orice rea-voință a posterității. E o capodoperă unde se întîlnesc spiritul adînc al compătimirii și adîncii simpatii pentru cei simpli și oropsiți, semnificația profundă a lipsurilor și absurdității întocmirii societății capitaliste, o mare măiestrie a redării personajelor, făcută din realism și ironie.

Crainquebille e un vînzător ambulant de zarzavaturi, care se cheamă la Paris *„un negustor al celor patru anotimpuri"*. El poartă cu mîinile sale o tărăboanță mai mare plină de morcovi, spanac, salată, praz și alte legume. Omul e simplu, fără învățătură, cinstit și bun. El trăiește din cei cîțiva gologani pe care-i strînge în fiecare dimineață vînzînd zarzavaturile sale portăreselor și micilor burgheze din strada Montmartre, la Paris. E un fel de „oltean", cum erau la noi pe vremuri. Într-o zi, la o răspîntie de străzi, Crainquebille așteaptă ca o menajeră să-i aducă bani pentru marfa luată. Dar el încurcă cu tărăboanța lui circulația. Agentul îi strigă desperat să circule. Dar el așteaptă banii și e ametit de urletele și zgomotele aglomerației. Urmează un dialog cu agentul de circulație care-l amenință. Crainquebille nu înțelege nimic decît că trebuie să-și capete banii. El răspunde mai mult cu mîrîituri și interjecții la amenințările agentului. La un moment dat, acestuia i se pare că Crainquebille i-a spus *„mort aux vaches"* (sergenților de stradă li se spune la Paris *vache,* de la germanul *Wache*-planton, amintire din ocupația prusacă). E arestat, marfa confiscată și dus

în fața justiției corecționale. Acolo, între un crucifix al lui Cristos și portretul președintelui republicii (Anatole France ironizează crud această situație), prezidă un magistrat îngîmfat, uscat sufletește și plin de principii reacționare asupra „ordinii sociale", care îl apostrofează pe Crainquebille ca pe un dușman al societății. Evident că acesta nu pricepe nimic din toate aceste înscenări odioase. Chiar avocatul său din oficiu (dacă ar fi fost plătit, poate l-ar fi apărat mai bine) îl sprijină, cum se zice, „ca funia pe spînzurat". Crainquebille e condamnat la o lună închisoare. Acolo, în singurătatea celulei, el meditează asupra tuturor acestor evenimente și iarăși nu înțelege nimic. Dar fiindcă e un om blînd și docil, își zice că probabil toate acestea au rostul lor. Cu atît mai mult cu cît i se dă de mîncare, are căldură și pat. După o lună el iese din închisoare tot așa de perplex cum a intrat. Își reia cărucior de legume și începe să strige pe străzi marfa. Dar clientela de altădată nu-i mai cumpără nimic, îi întoarce spatele și îl apostrofează cu cuvîntul de ocnaș. Prejudecățile absurde, ferocitatea ordinii burgheze reușesc să facă gol în jurul lui Crainquebille. Nimeni nu-i mai cumpără nimic și e amenințat să moară de foame. Pierde și locuința unde dormea, un pat mizer sub o scară de lemn dintr-o magazie inundată. Disperat, își aduce aminte că totuși la închisoare era mai bine : era cald, avea un pat și mîncare. E hotărît astfel să se reîntoarcă la penitenciar. În simpla și naiva sa minte el stabilește un raport cauzal între o anumită vorbă : *„mort aux vaches"*, spusă unui agent, și arestările ce îi urmează. Atunci timid și rușinat, se apropie de un agent și-i suflă cele două cuvinte magice. Dar acesta nu-l aude. Atunci Crainquebille repetă cu voce tare. În fine agentul răspunde că l-a auzit, dar, culmea ironiei, de data aceasta Crainquebille dăduse peste un om de treabă și blînd care nu numai că nu se supără, dar îi face și o morală dulce : *„Cînd un om ca mine e muncit și chemat să-și facă datoria, nu trebuie să mai fie și insultat. Vezi-ți de treabă și du-te"*. Atunci, doborît de atitudinea omenească a agentului, rușinat și disperat, Crainquebille dispare topit în umbră. E în această bucată, magistral tratată, atîta ironizare a ordinii sociale burgheze, atîta omenie și compătimire, atîta dispreț pentru îmbuibați și îngîmfați, apărători ai întocmirii burgheze, încît ea se numără desigur printre cele mai sîngeroase critici ale regimului „democratic capitalist".

Anatole France își concentrează lupta contra *„triumviratului universal al preotului, militarului și bancherului"*, *„internaționala servitudinii și violenței"*, cum o numește el și căreia e hotărît să-i substituie *„internaționala proletarilor"*, internaționala libertății, a muncii armonioase și a păcii.

Critica sa începe cu demascarea religiei, *„cea mai formidabilă putere de opresiune care a apăsat vreodată asupra popoarelor"*, *„antica exterminare a oricărei gîndiri, a oricărei științe, a oricărei bucurii. Teologia catolică medievală, îngustă și tiranică, discuta pînă în cele mai mici amănunte problema sexului îngerilor, a unității sau trinității"*. Cum scrie cu o delicioasă ironie France : *„ei tratau necunoscutul în detalii. În același timp oprimau, pînă la arderea pe rug, orice avînt al liberei cugetări"*.

În *Ulmul de pe alee* se arată cazul unui tînăr seminarist, Piedagnel, care era cel mai bun elev la carte, la purtare, la disciplină. Dar Piedagnel citește poezii de Verlaine și Lecomte de Lisle și face o teză slabă despre unitatea credinței. Fanaticul și bigotul abate Lantaigne îl stimează și îl iubește cu o dezinteresată ardoare religioasă. Dar tocmai pentru aceasta, pentru a-și interzice orice slăbiciune sentimentală, el hotărăște să-l elimine din seminar. Într-o dimineață, după ce se termină slujba, îl cheamă pe Piedagnel și într-un discurs întortocheat îi spune că a rugat pe Dumnezeu să-i dea putere de a-l elimina din seminar. La început, Piedagnel nu înțelege nimic, dar apoi, printr-o intuiție bruscă, pătrunde absurditatea fanatică a abatelui.

„Deodată un sentiment se născu și crescu în el, un sentiment care-l susținu și-l întări !" — ura contra preotului, o ură nepieritoare și fecundă, o ură menită să umple o viață. Exclusivismul religios, crud și fanatic, oprește creșterea conștiinței în omenire. Ignoranța nu este așa de detestabilă decît fiindcă nutrește prejudecățile care ne împiedică să ne îndeplinim adevăratele noastre funcțiuni, impunîndu-ne altele false, care sînt penibile, răufăcătoare și crude în așa grad, încît, sub imperiul ignoran-

ței, cei mai cinstiți oameni devin criminali din datorie. Istoria religiilor ne oferă pilde nenumărate : sacrificii umane, războaie religioase, persecuții, arderi pe rug, vocații monastice, practici execrabile ieșite mai puțin din răutatea oamenilor, decît din boala lor.

În timpurile noastre chiar, clerul *„excită tineretul catolic să masacreze pe pavajul străzilor mîndrii intelectuali"*. De aceea France pledează fervent pentru libertatea totală, pentru libertatea adevărată, *„aceea care nu recunoaște libertatea contra ei însăși"*. De aceea scepticismul său de tinerețe față de știință dispare și el se declară un admirator cald al tuturor descoperirilor științifice. Ca și Renan în 1848 cu opera sa *Viitorul științei*, ca și filozofii secolului a XVIII — Diderot și D'Holbach, el vede în aceasta principala armă de dezrobire a neamului omenesc.

Clerul, ca să-și mențină puterea are ca aliați — scrie el — militarii și bancherii. El reproșează regimului republican conservator dinainte de 1898 timiditatea cînd e vorba de a *„sfărîma puterea castei militare și de a păstra instituțiile militare de origine monarhică"*. Complotul contra lui Dreyfus e un complot al cercurilor monarhiste și aristocratice din armată.

France demască lașitatea și complicitatea guvernelor burgheze care, sub aparența respectării unor libertăți constituționale, sînt în fond alături de exploatarea bancherilor și a industriașilor, alături de oamenii bogați contra oamenilor săraci, utilizînd ca mijloace de propagandă religia și ca mijloc de represiune armata, exterminarea maselor populare lipsite de drept la viață.

Afirmarea din ce în ce mai dîrză a partidului socialist francez, comunitatea de luptă în afacerea Dreyfus, prietenia personală cu Jaurès îl apropie pe Anatole France de concepția socialistă asupra vieții și produce adeziunea lui la acest partid. Simpatia care-l apropiase de radicali e spulberată de lipsa de curaj a acestora, de spiritul lor de compromis, de evitarea unei politici revoluționare care să schimbe structura societății, în fine de complicitatea lor cu anumite măsuri nedemocratice luate de guvernele conservatoare ale marii burghezii. Apropiat un moment de ministerul care săvîrșise în Franța separarea bisericii de

stat și de politica mai curajoasă a acestuia, France începe să fie conștient că măsurile paleative nu vor putea duce la îndreptarea adîncă a societății franceze. El începe să întrevadă viitorul revoluționar al omenirii în sensul concepțiilor marxiste. Operele sale *Insula pinguinilor* sau *Pe piatra albă* se termină printr-o apoteoză a realizărilor unei societăți socialiste, în a cărei realizare crede fără șovăire. El scrie : *„Victoria proletariatului e sigură. Mai puțin sforțările dezordonate ale adversarilor noștri, decît propriile noastre diviziuni și nehotărîrile metodei noastre ar putea-o întîrzia. Ea e sigură, fiindcă însăși natura lucrurilor și condițiilor vieții o ordonă și o pregătesc"*. Sau în altă parte, ca și Maxim Gorki, el se adresează intelectualilor : *„Amintiți-vă că voi trebuie să mergeți cu toți pregătitorii emancipării muncitorilor manuali, cu toți apărătorii justiției sociale. Voi nu trebuie să aveți dușmani la stînga. Aduceți-vă aminte că fără proletari nu sînteți decît o mînă de dizidenți, pe cînd uniți, amestecați cu proletariatul, reprezentați numărul în serviciul dreptății"*. Îndemnul la acțiune și curaj e sfatul pe care-l adresează mișcării revoluționare : *„Ar exista două politici, dacă trebuie să credem pe oamenii îndemînatici : aceea a prudenței și a noastră. Noi răspundem că în fața crimei nu există decît o singură politică : aceea a umanității. Se pretinde că sîntem lipsiți de rezervă și de precauțiune. Nu... Prudența nu constă în a autoriza crima printr-o tăcere lașă. Lașitata nu e niciodată înțeleaptă"*.

Dar ceea ce-l preocupă mai mult în ultimele sale scrieri e împăcarea popoarelor, pacea universală. E un vis pe care-l mîngîie și în cărțile sale de generoasă fantezie utopică asupra viitorului omenirii : *Insula pinguinilor, Pe piatra albă, Revolta îngerilor,* dar mai ales în discursurile și conferințele sale publicate după 1910. Cugetînd adînc asupra forței politice care poate asigura pacea și justiția socială, după Congresul de la Tours în 1921, Anatole France se înscrie în partidul comunist.

„Nu există decît o forță care poate asigura pacea universală prin mijloace sigure și, pentru a spune astfel, științifice : forța proletariatului. Uniunea muncitorilor va aduce pacea lumii." Înfrățirea popoarelor, pe deasupra oricărui principiu rasial, îl preocupă profund. În prefața

operei sale *Jeanne d'Arc* el inserează această lozincă : *„Cred în uniunea viitoare a popoarelor"*. În altă parte el scria aceste cuvinte admirabile : *„Cred că e rău ca în vreo țară să se facă o distincție de rase. Nu rasa face patria... Să nu restaurăm prejudecățile barbare. Să nu căutăm dacă un om e evreu ori creștin, ci dacă e cinstit și dacă se face folositor țării sale"*.

În visurile lui de viitor, expuse în conferința sa asupra lui Auguste Comte, ținută la Rio de Janeiro în 1905, France precizează condițiile obiective ale păcii mondiale : *„Pacea universală se va realiza într-o zi, nu fiindcă oamenii vor deveni mai buni... dar fiindcă o nouă ordine de lucruri, o știință nouă, noi necesități economice le vor impune starea pacifică, după cum altădată condițiile înseși ale existenței lor îi situa și-i menținea în starea de război"*. În această privință, cuvintele lui A. France au fost profetice.

*

Anatole France a dat exemplul cel mai elocvent al acestui curios adevăr, anume că cel mai rafinat artist, cel mai erudit umanist poate și trebuie să fie alături de aspirațiile maselor populare. Cel mai subtil artist pe care l-a avut Franța după Diderot și Voltaire s-a situat alături de popor și de aspirațiile către pace și dreptate. Cel care a scris *Birtul La regina Pédauque, Acrobatul Maicii Domnului, Cîntărețul din Kyme, Putois* și atîtea alte opere de cea mai subtilă calitate, de cel mai desăvîrșit nivel în măiestria formei, a putut să scrie, cu un patos crescut, cu un elan mai viu, cu o ironie mai amară : *Crainquebille, Ulmul de pe alee, Manechinul de răchită* și *Inelul de ametist*. La întrebarea lui Maxim Gorki : *Cu cine sînteți voi, maeștri ai culturii ?* France a răspuns net, hotărît, alăturîndu-se clasei muncitoare. Visurile sale despre o omenire împăcată, dreaptă, înfrățită, pe care el o zărea departe în negurile viitorului, se vor închega mîndre și puternice. Atunci se vor justifica cuvintele sale : *„Prin virtutea popoarelor se va realiza într-o zi visul vechiului profet... : Casa lui Iahveh va fi așezată pe un vîrf de munte și se va ridica deasupra colinelor. Atunci toate națiunile vor merge acolo, zicînd : Să urcăm muntele lui Iahveh, pentru ca el să ne învețe căile sale și ca noi să mergem pe cărările lui. El va judeca între națiuni și între nenumăratele popoare. Din săbiile lor va face pluguri și din lăncile lor seceri"*.

Sub ochii noștri, voința popoarelor tot mai puternic cere ca săbiile să se prefacă în pluguri și lăncile în seceri.

LA MOARTEA LUI ANATOLE FRANCE *

L-am văzut, sînt de atunci mai mulți ani, într-o stradă din Paris.

Ceea ce impresiona în această figură de octogenar era paloarea ei diafană. O mască de ceară prin care nu străbătea nici o șuviță de sînge. Pe deasupra, o piele uscată ca pergamentul, făcută, parcă, dintr-o materie anorganică. Nicăieri, nici o urmă de sangvinitate în această fantomă deplin spiritualizată, în care descompunerea materiei nu mai avea ce căuta, fiindcă corpul, eliminînd ceea ce era organic în el, se pietrificase într-un echilibru chimic stabil capabil să cunoască eternitatea.

Asimilarea și dezasimilarea se opriseră într-o dreaptă echivalență.

Mi-am zis atunci, în deplină credulitate, că în baza unui misterios paralelism psihofizic trupul luase forma cea mai potrivită unui suflet ce izbutise să alunge din el toată bestialitatea vie, aceea care trăiește violent, dar care, atinsă de germenii morții, se descompune fulgerător. Ca și fachirii indieni, Anatole France putea să trăiască mult, fiindcă în el nu mai avea ce să moară. Și fiecare, cu restul fatal de suflet ancestral ce-i mai rămînea gîndea : cine știe dacă nu se întîmplă cu el minunea aceea, pe care, de milenii încordați, o așteptăm, cîndva, la apusul civilizațiilor ?

Astăzi, faptul ireparabil e o simplă unitate care se adaugă imperceptibil la numărul infinit de speranțe decepționate pe care nebunia de Sisif a lumii, încă din noaptea timpurilor, se îndărătnicește să le refacă la fiecare ocazie.

* Scris în 1924. *(N.ed.)*

Totuși moartea aceasta, pentru mulți oarecare, dă de gîndit. Ea e o dîră de mitologie care străbate timpurile, din antichitate pînă azi. Atît era de plin cu lumea senină a vechii Elade, atît crezuse în zeii lui, încît ființa lui s-a modelat încetul cu încetul după secretul zeităților antice. Același voit și declarat amestec de perfecție și slăbiciune, aceeași curioasă notă omenească, care se așterne cu un accent pe monotonia desăvîrșirii divine, aceeași conștiință de limită, de sfîrșit, fără de perspectiva căreia nu există adevărată voluptate — căci nimeni nu poate ști dacă nu cumva ideea morții, amenințînd veșnic cu neantul, nu oferă cadrul antipodic din care reiese plăcerea.

Astfel de zei, pătați de imperfecție, ne sînt mai aproape, fiindcă posedăm în noi, măcar la unele din gesturile lor, criteriul de a le înțelege.

Dacă gîndim o clipă la sensul în care a evoluat omenirea, o concluzie firească ne apare : mersul omului e în contra biologiei, am zice aproape în contra vieții. Intelectualitatea, morala, religia, iubirea sînt capitole care n-au nimic de-a face cu instinctul de conservare.

Toate sînt victorii ale absurdului asupra logicului. A gîndi în loc de a lucra, a ierta în loc de a urî, a te închina idolilor și a jertfi viața pentru fictiva lor plăcere, iată conduite pe care logica directă, rapidă, a fiziologiei animale nu le cunoaște. Gloria omului e de a se cheltui sub raport strict biologic pentru nimic. El însuși, marele maestru, a spus-o : *„dacă toți oamenii s-ar transforma în intelectuali, planeta ar fi periclitată“*. Dar această absurdă intelectualitate care eliminase dintr-însa animalicul, creîndu-și alături de viață o altă lume, era el. Inteligența sa hipertrofiată nu cunoscuse legile adaptării practice. Se dezvoltase în sarcina aceasta stranie, de a gîndi, de a nega și depăși apoi lumea, dar mai ales de a se măsura și nega pe sine : cu furie destructivă plină de noblețe generoasă, oferindu-se în momente de suprem lux sufletesc, în dar, ilogismului universal.

Și prin alte aspecte ale persoanei sale, marele maestru suise o treaptă mai mult, peste aceea pe care o atinsese speța noastră comună. Nu s-a înfuriat și nu s-a

lăudat, n-a urît, batjocorit, nu s-a dat niciodată în spectacol. Bunul-gust i-a fost așa de definitiv, încît l-a dezlipit cu totul de obiectul cel mai frecvent al patimilor : gloria și corolarul său invidia. N-a polemizat, propriu-zis, niciodată cu nimeni și nici n-a cunoscut vanitatea eforturilor disproporționate.

Te înfricoșează atîta măsură. Figura sa n-are nimic omenesc fiindcă nu conține într-însa ridicolul. Perfect pînă la absurditate, nu s-a lăsat niciodată complet înțeles de comunul muritorilor. Ca și Moise al lui Vigny, el a fost admirat pentru arta sa, temut pentru învestirea sa și singur. Poate chiar că o ușoară ranchiună a plutit în jurul său ca în jurul zeilor lui Homer, nutrită de acei pe care i-a ofensat cu perfecțiunea sa. Căci ceea ce numim de obicei om simpatic e cineva care lasă să i se observe ceva inferior nouă. S-a zis doar : *„pour disposer quelqu'un en ta faveur aie l'air embarassé devant lui* [1]".

Anatole France a scăpat din nenumăratele curse pe care le întinde ridicolul printr-o filozofie asemenea înțelepciunii antice, care excludea surpriza în fața plăcerii ca și a durerii. Convins că toate aspectele vieții sînt umbre palide ale unui adevăr neînțeles pentru noi, filozoful antic se antrena încetul cu încetul să-și elimine din suflet speranța zadarnică ca și mirarea naivă. Nimic nu e sigur, totul e posibil — era credința lui de toate zilele.

În această ambianță omul e o biată scîndură bătută de toate valurile : neputința lui e radicală. A întreprinde în asemenea condiții acțiuni eroice, disproporționate e o vanitate ce nu poate aduce decît dezamăgiri. E mai cuminte să trișăm cu viața : să cerem puțin ca să nu aibă ocazia să ne refuze nimic. O modestă umilință care se poate aștepta la orice și la nimic, o indulgență care nu condamnă pe nimeni, fiindcă din punctul lui de vedere — și ce reprezintă o individualitate omenească altceva decît un punct de vedere ? — fiecare are dreptate, o iubire nesfîrșită pentru cei mici și umiliți,

1 Dacă vrei să dispui de cineva în favoarea ta, să ai un aer stingherit în fața lui.

un dispreț duios și compătimitor pentru despoți și călăi — nu e aceasta starea de spirit a unui semizeu ?

E greu de găsit în civilizația modernă un suflet mai lipsit de animalitate prin extirparea violenței și a impulsivității ca acela al marelui maestru. De aici și liniștea sa divină. Calmul înseamnă rezolvarea conflictului, adaptarea supremă la dialectica lumii sensibile, victoria finală printr-o sinteză definitivă a ceea ce Hegel numea lupta între contrarii. Și acest calm de regal aristocratism, fără crispație, fără plebeiană sforțare, l-a păstrat toată viața.

Îngăduința și iertarea totală nu sînt posibile însă nici în lumea divină. Fiindcă există dumnezei și oameni trebuie să fie deosebiri ierarhice. Cei sus așezați își sancționează rangul, fiindcă altfel l-ar pierde. Clădită după modelul claselor sociale, divinitatea trebuie să pedepsească ori măcar să judece. Anatole France cere și el o acțiune, mai exact două : mila și ironia, mai ales ironia.

După cum asigură mitologia indiană providența obișnuiește să se amuze, lumea noastră nefiind altceva decît una din cele treizeci și șase de comedii care servesc la distracția ei. Una din temele cele mai favorite ale acestei comedii e aceea care se complace să încurce aspirațiile și planurile omenești într-un total *quiproquo*, într-o bufonerie ale cărei neînțelesuri sînt cu atît mai rizibile. Și Anatole France privea la fel schimbătorul peisaj al vieții. Rîsul său nu era grosier, țărănesc în bonomia sa suculentă ca al lui Rabelais, nici crispat de răutate ca al meschinului Voltaire și nici de un straniu macabru ca al lui Swift. Era mai degrabă un surîs, lucid și dizolvat desigur, dar schițat cu grație și dulceață, fără acreală personală mai ales, de natură universală asemenea unui sistem metafizic. Rîsul său era cosmologic, oamenii însemnînd în cadrul universului doar simple detalii de înscenare, minuscule simboluri reprezentative pentru eternele fenomene : foamea și dragostea. Filozofia sa e oarecum simplistă, fiindcă agită lucruri comune, curente. Dar el n-a urmărit adîncimea ci grația și echilibrul.

Forma prin care s-a exprimat nu e nici ea o derogare de la atributele sale suprapămîntești și nu era întru nimic inferioară gîndirii sale. E, întîi de toate, impersonală fiindcă nu era vorba de exprimarea unui tempera-

ment original dar sărac, ci de o exprimare valabilă pentru toți oamenii și toate timpurile. Perfecția ei se masca cu un fel de banalitate, fiindcă adevărata perfecție se apropie mult de truism. Orice spirit pe lîngă al său e o vulgară grimasă, o convulsie chinuită către o formă pe care nu o poate ajunge, către care tinde însă din răsputeri, cu o sforțare pătată de neputință. Arta lui Anatole France se înfățișează calmă, odihnită. Jucîndu-se, creează lumi.

În această lungă enumerare a calităților divine ale ilustrului mort, una ar putea să apară ca o scădere. Voiesc să vorbesc de naivitatea sa.

Îi plăcea cîteodată luciditații sale să îmbrace haina copilăriei și să rătăcească în lumea basmelor, în lumea iluziilor fecunde, care fac viața suportabilă. Era oare aceasta partea sa omenească, punctul vulnerabil al lui Achile ori Siegfried, prin care eroul devenea muritor? Trebuie să ne îndepărtăm de la un astfel de răspuns. Din contra, naivitatea e grația zeilor. Ea e destinderea și recreația lor. Sabaot însuși a creat lumea într-un moment de naivitate, de joc sau de glumă. Un geniu fără naivitate ar fi odios. Lui Anatole France îi plăcea să se coboare adesea pînă la împărăția fericită a copilăriei, a ignoranței sau a sărăciei de duh. Acest însetat curios ardea de nerăbdare să înțeleagă mințile de sub el ca și pe acelea de deasupra lui. Se costuma atunci cu haina naivității, ca altădată în basmele copilăriei Dumnezeu și Sf. Petre cu haina sărăciei, și peregrina înțelegător, în lumea săracilor cu duhul.

*

Cazul Anatole France rupe cadrul unui fenomen de istorie literară ori filozofică, ca să se înscrie de-a dreptul în biologie. În evoluția frămîntatei noastre spețe, el pare să fi trecut stadiul în care se menține orgoliosul *homo sapiens* de cîteva zeci de mii de ani. Și cu toată strălucirea progresului tehnic, multe din apucăturile scheletului de la Heidelberg, cel mai bătrîn strămoș al nostru, trăiesc cu virulență în respectabilul civilizat al erei noastre.

Numai din cînd în cînd, la distanțe de cîteva veacuri, curba lenească a evoluției irupe printr-o izbucnire individuală, monstruoasă prin superioritatea ei față de mediul care a produs-o, izbucnire precipitată și nerăbdătoare, încercînd să sară mai departe în gol, în viitor. E ceea ce numim în istoria civilizației geniu, iar în biologie o mutație. Hugo de Vries a descris felul de evoluție realizat prin aceste sărituri neașteptate ale unor monștri, desprinși cu totul — prin cine știe ce ciudate împrejurări — de mersul lent al semenilor lui, efectul printr-o singură combinație fericită, adaptări viitoare necunoscute încă, spărgînd perspective, posibile în imposibilul de ieri. Aceștia sînt Dante, Shakespeare, Newton, Kant, Marx... Se va întîlni Anatole France cu ei în Panthéon? El e din rasa și neamul lor? Și el a realizat un salt în gol peste frontiera speței, dar genealogia și natura geniului său sînt altele.

Există revoluție și evoluție, există mutație și transformare lentă. Progresul se poate înfăptui astfel pe două căi. Ne-am obișnuit să numim geniu o uraganică dezlănțuire de forțe, care apare brusc ca un meteor, care se afirmă mai ales prin discontinuitate, prin opoziție cu trecutul, cu tradiția, cu momentul istoric în care trăiește. În acest sens Anatole France nu e din familia geniilor. Apariția lui putea fi prevăzută și se impunea ca un fenomen necesar. Nu e de loc sigur însă că evoluția umanității se face numai prin salturi. Acumularea anonimă de infiniți factori lucrează pe nesimțite, cu aceeași eficacitate și cu aceeași fecunditate ca și momentele catastrofale. Anatole France e un produs al naturii normale, al evoluției obișnuite, al civilizației obținute lent prin stratificații repetate, sigură de inevitabilul ei mers. El nu s-a impus ca o curiozitate stranie, fiindcă geniul său a fost preparat de milenii civilizatorii, cu răbdare și susținere. Suflet rezumativ al tuturor tentativelor făcute de oameni de a evada din ei, el e mai bogat prin această experiență decît geniile catastrofale limitate într-o facultate covîrșitoare și unică. El e o lume, o umanitate întreagă, cum voia Goethe.

Fără să rupă continuitatea, marele maestru e un moment dintr-o serie, ultimul azi, depășit, poate, mîine

Dar afirmarea sa în sînul societății, ca și opera sa în istoria civilizației s-a făcut discret, cu noblețe, cu același bun-gust plin de adresă și subtilitate, care își cere dreptul la viață scuzîndu-se că atrage atenția numai fiindcă își permite să trăiască.

*

Aproape în toate domeniile, a înțelege înseamnă a putea. O mașină căreia îi pricepi mecanismul îți devine sclavă docilă, un om căruia îi cunoști patimile ori slăbiciunile îl poți educa ori întrebuința. Excepția cea mare de la această regulă apare în fața morții. A pricepe ce e moartea nu înseamnă a o evita, nici măcar a o evita ceva mai mult ca alții.

În nenumărate pagini, Anatole France a înțeles cu o rară luciditate care e realitatea morții. A înțeles ce însemnat eveniment în mersul acestei lumi e dispariția cuiva, atunci cînd a arătat în sfîrșitul din *Les dieux ont soif* pe Elodie spunînd exact aceleași cuvinte noului său amant, ca acelea pe care le spusese cu cîteva luni înainte lui Evariste Gamelin, întrebuințînd cu ultimul amant procedee identice ca să înșele vigilența tatălui ei. A înțeles, mai ales, fenomenul morții totale, atunci cînd, într-o supremă viziune, a descris dispariția completă a vieții de pe această planetă : pămîntul stins, pustiit de viață, înghețat, mut, rătăcind bezmetic ca o nălucă în infinitul gol și întunecat, dar purtînd pe flancurile sale, cu macabră fudulie, ca o glorioasă zdreanță, ruinele Parthenonului.

Și fiindcă a înțeles atît, nu s-a gîndit nimeni în acest cosmos surd să-i dăruiască, drept premiu, cîteva decenii de viață mai mult, ca să se poată diferența biologic, ca o elită a speței și prin neobișnuința vîrstei, de noi ceilalți.

MAURICE BARRÈS *

Viața acestui om a fost, după cuvîntul lui Spinoza, o meditație a morții. A cochetat cu ea, din senzualitate, fiindcă punea la baza vieții exaltarea și fiindcă cea mai voluptuoasă exaltare e aceea care se joacă cu fiorul neantului în plină și clocotitoare viață. Iubea agonia amurgurilor sfîșietoare între pietrele afumate ale cetăților moarte, Toledo și Veneția, ca să trăiască mai bine existența, care, lipsită de sentimentul sfîrșitului e absurdă și oarecare. Cînd moartea i-a bătut la ușă, zilele trecute, a primit-o *„en connaisseur"*, zîmbitor, fără curiozitate, poate numai cu surprindere. Acest snob al morții, trebuie să fi fost un practic înțelept, care pricepuse demult că nu există durere pentru cei inițiați.

Pășise în viață, zidind la hotarele eului său, contra tuturor „barbarilor" ziduri nepătrunse. Transpusese acel *„cultivons notre jardin"* [1] al lui Candide, în îngrijirea unei alte grădini, aceleia a lui Berenice, pe care o plantase în el, numai pentru el, cu gelozie și avariție, departe de încălcări și tentații străine. Își îngrijea sufletul ca pe o amantă, cu misticism de călugăr și cu rafinărie de sadic. În această ultimă ipostază îi administra din cînd în cînd autoflagelări senzuale. Nimeni n-a descris mai bine ca el varianta legendei regelui din Tule, care aruncă în apă ceea ce prețuia mai mult, numai : *pour voir l'eau se rider et pour soupirer*". [2] Amestec, savant dozat, de metafizică nordică și de ardoare meridională, se amuza să însorească

* Apărut în 1928. *(N. ed.)*

[1] „Să ne vedem de grădina noastră."

[2] „Pentru a vedea apa unduindu-se și pentru a suspina."

negurile septentrionale sau să înnoureze azurul sudului. Temperament dublu și contradictoriu prin compoziție și definiție, înțelegea contrariile și disprețuia mijlociul.

Această goană după divers și contradictoriu nu e în fond decît simptomul unui profund egotism. Avea în gradul cel mai înalt ceea ce Nietzsche numea *„l'instinct de connaissance"* [1], curiozitatea glacială și lacomă care transformă universul în materie de experiență, sufletele în laborator de vivisecție. A spus-o el însuși : *„sentir le plus possible pour analyser le plus possible"*. [2] Eul se extinde pe sine oglindind, înglobînd în el, cît mai multe imagini din spectacolul exterior : *„C'est en m'aimant infiniment, c'est en m'embrassant que j'embrasserai les choses et les redresserai selon mon rêve"*. [3] Atunci se îndreaptă către izvoarele cele mai heteroclite de inspirație : iezuitul Loyola e maestrul său de psihologie, apoi B. Constant „diletant și fanatic", Sainte-Beuve, inteligent și voluptuos. Umanitatea, mila, cruzimea îi fortifică eul. Locurile melancolice îl exaltă : *„Tolède est moins une ville pliée sur les comodités de la vie qu'un lieu significatif pour l'âme... Parme, tout impregnée de Stendhal, est l'endroit du monde où s'abandonne au culte des sensations de l'âme"*. [4] Cultul eului, datoria imperioasă de a se găsi, iată înțelepciunea. Înțelegîndu-se pe el, singurul criteriu al cunoașterii, eul ireductibil altora, reușește să cunoască și lumea.

Această curiozitate individualistă se aliază, în primele sale scrieri — *Sous l'oeil des barbares, Un homme libre, Jardin de Berenice* — cum e și fatal, cu un diletantism relativist și sceptic. Combătînd pe Renan cu mijloace renaniene, acest *„Renan mal repenti"*, supără pe maestru, către sfîrșitul carierei sale, tocmai fiindcă îi seamănă așa de mult. Un Renan mai sensibil, mai iritabil, mai feminin, *„Mademoiselle Renan"*, cum i s-a spus, iată care e prima fază a sensibilității lui Barrès. Încetul cu încetul, simte nevoia de fixitate, de adevăr, de etern. Îi devine necesară o valoare care să-l depășească și să-l conțină. *„Ayant longuement creusé l'idée du «moi» avec la seule méthode des poétes et des mystiques, par l'observation intérieure, je descendis parmi des sables sans résistance jusqu'à trouver au fond e pour support la collectivité"*. [1] Astfel amatorul pasionat din *Du sang, de la volupté et de la mort* ori din *Amori et dolori sacrum* devine un credincios. Lărgindu-și eul, așa ca să încapă în el tot sufletul unui popor, el pricepe natura și menirea rasei sale. Prin acest proces bizar, de naționalizare individualistă, Barrès devine un patriot. Din ziua aceea el scrie „romanele energiei naționale" : *Les déracinés, Colette Baudoche, Leurs figures ;* din ziua aceea devine campionul politic neobosit al naționalismului, boulangistul înfocat, președintele „ligii patrioților" după moartea lui Déroulède, antidreifusardul neînduplecat, cronicarul amar și entuziast al efortului francez între 1914—1918. Fără să fie regalist sau reacționar ca Maurras, Barrès era unul din stîlpii pe care se sprijinea tradiționalismul și naționalismul francez. Stimînd în el mai mult cetățeanul plin de afinități pentru momentul istoric al Franței de azi, decît pe artistul de o stranie finețe, camera „blocului național" i-a acordat funerarii, care s-au desfășurat ca o ușoară ofensă pentru toți aceia care preferă să prețuiască cazurile complicate de sensibilitate estetică, decît o coincidență de succes cu o politică dată.

Istoria morală și literară va reține însă fizionomia cea mai tipică, a unei sforțări eroice de a depăși printr-un calm filozofic penibil căpătat, otrava complicației anarhice, pe care civilizațiile noastre cu gust de perversitate, se amuză să o verse în suflete.

[1] „Instinctul cunoașterii."

[2] „Să simți cît mai mult posibil pentru a analiza cît mai mult posibil."

[3] „Iubindu-mă nespus de mult și îmbrățișîndu-mă, voi îmbrățișa lucrurile și le voi îndrepta potrivit visului meu."

[4] „Toledo e mai puțin un oraș preocupat de comodițăile vieții, cît un loc semnificativ pentru suflet... Parma, atît de impregnată de Stendhal, e acel loc din lume unde te dăruiești cultului senzațiilor sufletului."

[1] „Scormonind îndelung ideea de «eu» doar cu metoda poeților și a misticilor, prin observația interioară, am coborît printre nisipuri fără rezistență pentru a găsi, de fapt și ca suport, colectivitatea."

ROMAIN ROLLAND

Este probabil vocația Franței de a produce acel curios gen de luptători care se bat în duel singular contra tuturor. Adversarul unor Jaurès, Zola, Romain Rolland constituie o masă imensă de oameni, compusă din mulți lași care, deși sînt exact de aceeași părere cu eroul, nu îndrăznesc s-o spună. Tăcerea lor e tot atît de vinovată cît și zbieretele de pe tribună ale șireților exploatatori. Jaurès, în chestiunea războiului pe care nu l-a mai apucat, Zola în chestiunea Dreyfus, amîndoi au fost niște izolați, care însă, încetul cu încetul, au trezit din netrebnicie mase largi de oameni care se codeau. La amîndoi debutul luptei a fost de unul contra tuturora. Iar Romain Rolland este încă un asemenea exemplar tipic francez de luptător. *„Unul contra tuturor ?* se întreabă Guéhenno. *Nu. Eu cred așa. De la început, el (Romain Rolland) s-a silit să fie «unul care exprimă pe toți». Doar stăpînii îi erau împotrivă... El n-a încetat o clipă de a fi unul pentru toți.*“ [1] Căci — cum foarte frumos spune Zweig — *„e întotdeauna de ajuns ca un singur om să arate curaj, pentru ca îndrăzneala să le vină și altora...“*. [2] În momentul cînd a apărut broșura lui : *Au-dessus de la mêlée (Pe deasupra încăierării)*, unde, în plin război, Romain Rolland se declara pentru înfrățirea celor două mari popoare, în acel moment — adaugă Zweig — lumea întreagă a simțit că *„atunci cînd adevărul dă cuvîntului rezonanța cuvenită, puterea cuvîntului devine mai tare decît bubuitul tunurilor și decît răcnetele ațițătorilor din dosul frontului ; mai puternică decît decretele și arbitrarul veto al guvernelor imperialiste. Atîta vreme cît istoria va păstra memoria acestui blestemat război, ea va trebui să-și aducă aminte de omul și de strașnica lui ispravă cînd a rostit acel NU ! pe care milioane de oameni îl gîndeau în tăcere“*. [1]

[1] Jean Guéhenno : *Le héros de l'Europe*, articol scris în 24 ianuarie 1936 cu ocazia celei de-a 70-a aniversări a scriitorului. *(N.a.)*

[2] Ștefan Zweig : *Reconnaissance*, în *Hommage à Romain Rolland*, Geneva, 1936, p. 89. *(N.a.)*

*

Admiratorii lui Romain Rolland laudă iubirea lui pentru tot ce este eroic. El se va îndrăgosti cu o egală putere de un Tolstoi și de un Beethoven, de un Michelangelo, Mahatma Gandhi, Danton, Mozart sau Robespierre, pentru că la toți va găsi pateticul eroismului. Dușmanii săi vor zice la fel. Dar îi vor reproșa această căutare de eroism ca o manie, și încă o manie eminamente nefranceză. Romain Rolland, din cauza nibelungiadei sale temperamentale, a fost, chipurile, incapabil de a iubi ce e francez. Francezi sînt, decretează René Lalou, Racine și Debussy. *„Romain Rolland* — scrie același Lalou — *va recunoaște desigur valoarea acestor doi tipici reprezentanți ai geniului francez ; dar nu-i va iubi.“* [2] În tot pasajul unde se ocupă de Romain Rolland, îi reproșează această practicare demodată a „cultului eroilor“. Și ura personală a reacționarului contra activistului de stînga este așa de incoercibilă, încît îl face pe istoriograf să-l acuze pe Romain Rolland că nu știe să scrie. Atunci cînd autorul lui *Jean Cristophe* nu declamă — susține Lalou — *„scrisul său devine inform, devine ceea ce Gourmont numise stil năclăit“*. [3]

Și mai sînt și alte omagii indirecte, omagii oarecum negative. Nu se spune o vorbă de pacifismul lui Romain Rolland, de europenismul lui și mai ales de admirabila sinceritate cu care au evoluat ideile sale. Ce poate fi mai

[1] Ștefan Zweig : *op. cit.*, p. 89. *(N. a.)*

[2] René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*, t. I. *(N.a.)*

[3] *Idem. (N.a.)*

important într-o istorie literară decît „evoluția" concepției despre lume a unui autor ? Decît, această evoluție este din cele despre care criticii oficiale îi displace să vorbească. Romain Rolland a trecut de la Gandhi la Lenin, de la nerezistență ioghistă la revoluție cu orice preț și, mai ales, de la pacifismul absolut la războiul just, la rezistența partizană și lupta machizardă. În frumoasa lucrare despre Romain Rolland publicată în 1948, Maurice Descotes descrie dramatic toate aceste cuceriri de conștiință. [1] El spune cum frămîntările acestui om nu-s altceva decît rezonanța, oglindirea credincioasă a însăși lumii noi care se naște azi sub ochii noștri :

„Mai mult ca orice alt scriitor, el fu în centrul epocii sale și în centrul lumii. Despre el, despre el mai cu seamă, se poate spune :

Mon âme aux mille voix que le dieu que j'adore
Mit au centre de tout comme un écho sonore. [2]

Aceste versuri ale marelui Hugo i se aplică mai bine decît oricui. «Ecou sonor așezat în centrul tuturor lucrurilor», el a răsunat la fiecare nouă cerere a umanității. El ne vorbește de trădarea intelectualilor. Clairembault, eroul zugrăvit de el, declară : «Nu ne-am făcut datoria... noi toți, gînditori, artiști»". In *Quinze ans de combat* Romain Rolland scrie : *„de la 1919 încoace, ajunsesem la hotărîrea aceasta : revoluția socială ne apărea ca necesară".*

Iubitorii pacifismului își vor fi pus poate adeseori întrebarea : ce ar fi făcut Jaurès în 1939 în fața agresiunii lui Hitler ? Ar fi propovăduit mai departe pacifismul ? Ar fi dezaprobat rezistența *maquis*-ului ? Răspunsul la această întrebare ni-l va da Romain Rolland. Căci și el, întocmai ca Jaurès, detesta violența. Dar tot el, după cîțiva ani, se va răzgîndi. Într-o scrisoare din 1931 adresată lui Charles Baudoin spune :

„Nu aprob violența. N-o voi aproba niciodată. Dar există multe lucruri pe lume (ca de pildă însăși viața, așa

[1] Maurices Descotes : *Romain Rolland*, Paris, 1948, p. 261 și urm. (N.a.)
[2] „Suflet al meu cu mii de glasuri, ce un zeu pe care-l ador
Te-a așezat, ecou sonor, în centrul tuturor lucrurilor."

cum ne-a impus-o destinul, cu carnajul ei reciproc) pe care sînt de bună seamă obligat să le accept, fără să le aprob. Toată problema acțiunii ar fi — dacă aș fi stăpînul împrejurărilor — de a opera logodna neviolenței cu revoluția... O astfel de logodnă este posibilă și fecundă ; firește — în anumite condiții. Să căutăm ca asemenea condiții să fie realizate în Europa. Dar asta nu se va întîmpla așa curînd. Pînă atunci — ce să fac ? — voi fi silit să văd cu ochii faptele — și marea bătălie care se dă între cele două lagăre. (Căci două sînt. Nu mai multe. Asta e definitiv stabilit. Iar nuanțele celelalte se șterg pe zi ce trece.) Și rațiunea mai este de acord cu inima pentru a ști cu care din cele două lagăre mă voi căsători. Pot eu oare să tac, cuminte, și să stau așa, cu brațele la piept, ca un spectator, pentru ca, în clipa cînd sorții au hotărît, să arborez cocarda biruitorului ? Peste poate !" De aceea cu toată repulsiunea lui pentru violență și război, va aproba războiul antifascist.

„În 1939 — spune Pierre-Jean Jouve — *am primit de la dînsul două scrisori. Era către sfîrșitul anului, cînd Franța părea cufundată în bromura unui fals război, înainte de a fi strivită. Romain Rolland împărtășea frămîntările și chinurile noastre. El credea în caracterul sacru al războiului nostru ; avea o credință adîncă în justiția acelui război pe care două națiuni dezarmate îl duceau singure contra demonului hitlerist. Cînd Franța fu invadată, el, reîntors din Elveția în țara lui natală, fu unul din făuritorii Rezistenței, cu toată vîrsta lui atît de înaintată."*

Încă de la început el ia poziție dîrză contra fascismului :

„Avea credința că fascismul, crescînd, nu numai că amenință libertatea individuală, dar pune în primejdie singura țară care cu adevărat a progresat : Uniunea Sovietică. Era convins că dacă efortul de liberare încercat de ruși avortează, atunci orice șansă e pierdută și trebuie să sunăm clopotul funerar al civilizației... Romain Rolland scurtează drumul ; el va da un strigăt : U.R.S.S. e în primejdie ! Intră în relații cu guvernul sovietic, cu Lunacearski mai cu seamă, pe atunci comisar al poporului la Instrucția Publică. El devine atunci tovarășul de

drum al Republicii sovietice... Revoluția socială trebuie efectuată imediat". [1]

„*Învățătura lui Lenin primează, încetul cu încetul, pe aceea a lui Gandhi și încă din 1932, va proclama că orice armă este îndreptățită.*" [2] *Par la révolution, la paix* va fi titlul uneia din cărțile sale. Iar în *L'Annonciatrice* el va striga hotărît : „*Pentru sau contra ! Cît despre discuțiile academice asupra violenței sau neviolenței, ele sînt depășite. Acum e vorba doar de a face un bloc din toate forțele — ale violenței, tot atît cît și ale neviolenței — pentru a le opune blocului forțelor reacționare*". „*Apărați Rusia prin toate mijloacele de care dispuneți* — zice el în *Par la révolution, la paix* — *unii prin arme, alții prin refuzul de conștiință.*"

Și mai era o evoluție de făcut. „*Ce devine libertatea cînd avem de-a face cu un partid care nu admite comitagii ? Cum putem concilia disciplina de partid cu voința de a rămîne noi înșine ?... Împrumutînd din plin concepțiile lui Marx și Gorki, Romain Rolland suprimă alternativa. El își spovedește păcatul, sau mai bine inexperiența în fața vieții. Concepția lui despre libertate, fără a fi falsă, fusese totuși strîmtă. El pretindea a se salva singur, în timp ce adevărata libertate... nu va înflori decît într-o societate unde libera dezvoltare a fiecăruia este condiția liberei dezvoltări a tuturor.*" [3]

*

Este elocvent faptul că foarte mulți scriitori, vorbind de Romain Rolland și îndeosebi de cartea sa *Au-dessus de la mêlée*, o numesc „un moment din conștiința umană", fără să simtă nevoia de a preciza că aplică lui Romain Rolland formula găsită de Anatole France pentru celebrul articol al lui Zola : *J'accuse*. Formula i se potrivește atît de bine, încît se socotește de prisos a se cita autorul și beneficiarul ei originar.

[1] Descotes, *op. cit.*, p. 277. *(N. a.)*
[2] *Ibidem.* (N.a.)
[3] Descotes, *op. cit.*, p. 280. *(N. a.)*

„Ecou sonor în centrul lumii", Romain Rolland a fost participant și adesea inițiator a tot ce triumfă astăzi. Acțiunea lui — spune Prenant — „*a dat lumii întregi consacrația măreață care este dragostea din partea muncitorimii*".[1] Grație lui — scrie Langevin [2] — „*lumea a înțeles că pacea nu poate rezulta decît dintr-o solidaritate internațională... pacea a devenit cu adevărat indivizibilă*".

În politică — pacifism, internaționalism, comunism, europeism ; în morală — cultul eroilor, al eroismului cotidian, al vieții patetice, rezonanță individuală a durerilor și durerilor universale ; în artă — cultul adevărului, amorul pentru realitate. În cartea sa *Tovarăș de drum* el vorbește de „otrava idealismului" și cere : „*Adevărul înainte de toate ; cît privește binele și frumosul, vorba lui Sainte-Beuve, să se descurce cum or putea. Jos minciuna ! Fie ca un nou Molière să ne descotorosească în sfîrșit de toate vechiturile decadente, de toate zdrențele neomistice*". „*Să nu ne încredem în idealism și nici în idealiști, care nu sînt în contact permanent cu realitatea.*" [3]

*

El, care cultiva eroismul, știe totuși să distingă. Astfel îl va înfiera pe Corneille pentru „*eroismul său retoric ; îndărătul impunătorului său aparat de virtuți și raționamente, o lipsă de seriozitate intelectuală și morală ; primatul vorbelor asupra faptelor, al abstracțiunilor asupra ființelor vii, o virtuozitate nenorocită*". [4]

Nu este așa că pare a fi scris astăzi ? Și este oare de mirare că mulți din contemporanii noștri spun, ca Zweig : „*sînt mîndru de a mă număra printre acei care, după ce au scris ceva, se întreabă : ce-ar spune oare despre asta Romain Rolland ?*"

[1] Marcel Prenant, în *L'Humanité* din 26 ianuarie 1936. *(N. a.)*
[2] Vezi Paul Langevin, în *Vigilance* din 15 februarie 1936. (N. a.)
[3] Romain Rolland : *Pentru cine scriu. (N. a.)*
[4] *Hommage à Romain Rolland.* (N. a.)

ANDRÉ GIDE *

E greu de găsit în literatura europeană contemporană o personalitate mai discutată. Aici admiratori fervenți, discipoli creduli pînă la religiozitate : e cazul lui Jacques Rivière și a multora din grupul *„Nouvelle revue française"*. Dincolo dușmani implacabili, livizi de ură și dispreț, cum e bunăoară Henry Massis. Pe de o parte, unii care anunță în Gide una din cele mai adînci conștiințe morale ale timpului, pe de altă parte, în celălalt lagăr, alții care-l denunță, ca pe un Socrate modern cu spiritul satanic, imoral prin excelență, ca un corupător cinic al tineretului.

Motivele acestor atitudini pe cît de fanatice pe atît de opuse, se găsesc pînă la un punct în însăși opera lui André Gide. Oricine vrea să-și facă o idee generală despre opera acestui scriitor, dacă nu o adîncește după un contact de ani de zile, printr-o inițiere veritabilă, rămîne profund nedumerit.

Contradicția părților care o compun, contradicție anume voită, urmărită parcă cu voluptate, e ceea ce poate constata mai întîi oricine. Nicăieri nu va putea găsi cineva un dualism constitutiv, organic întregii opere, ca în doctrina lui André Gide.

Pe prima pagină a unei mici crestomații a bucăților sale cele mai caracteristice se găsesc ca moto, următoarele cuvinte : *„Les extrêmes me touchent"*.

Iată cîteva din aceste contraste. Mai întîi unul temperamental ereditar : se ciocnește în Gide omul de nord cu omul de sud. Mama e normandă, dar tatăl din Languedoc. Febrilitate, senzualitate, imaginație, cu un cuvînt apanagiile meridionalului sînt ținute în frîu, combătute de ponderanța, reflecția, prudența septentrionalului. Apoi educația. De la mama catolică a învățat ideea de autoritate și infaibilitate a dogmei, dar și spiritul iezuit de convenție și de ipocrizie ; de la tatăl protestant, individualismul dus pînă la anarhia sufletească, viața interioară, seriozitatea, spiritul moral. Cîteodată chiar puțin filistinism, puritanismul moravurilor.

Acestui conflict între două secte ale aceleiași credințe i se adaugă un altul, între două religii în adevăr antipodice.

Cîteodată A. Gide pare încarnarea celui mai pur păgînism. Grecia antică și idealurile ei sînt proslăvite. *„Că omul e născut pentru fericire, ne învață cu siguranță întreaga natură. Numai sforțarea către voluptate fecundează planta, umple stupii cu miere și inima omului de bunătate"*. S-ar zice, un vers din Lucrețiu. Dar mai departe cititorul are dreptate să nu mai priceapă nimic cînd citește : *„il s'agit de contempler Dieu du regard le plus clair possible et j'éprouve que chaque objet de cette terre que je convoite se fait opaque, par cela même que je le convoite et que, dans cet instant que je le convoite, le monde perd sa transparence. Dieu cesse d'être sensible à mon âme et qu'abandonnant le créateur pour la créature, mon âme cesse de vivre dans l'éternité et perd possession du royaume de Dieux"*. [1] Dacă n-am ști că autorul e Gide, am zice că e Sfînta Tereza. Lucrețiu și Sfînta Tereza : nimeni nu va nega că sîntem în fața unei bizare compoziții sufletești.

Să mai amintim și de alte contradicții mai mărunte din această operă ? De pildă de aceea între naționalism și

* Apărut în 1926. *(N.ed.)*

[1] „... E vorba să contempli pe Dumnezeu cu privirea cea mai clară cu putință ; simt atunci că fiecare obiect de pe acest pămînt pe care eu îl rîvnesc, devine opac prin chiar aceea că l-am rîvnit. În acel moment prin jinduirea mea, lumea își pierde transparența. Dumnezeu încetează de a mai fi simțit de inima mea. Abandonînd pe creator de dragul creaturii, sufletul meu se oprește de a mai trăi în eternitate și pierde împărăția lui Dumnezeu".

internaționalism, între doctrina care recunoaște specificul național al operei și cealaltă care vorbește de necesitatea influențelor internaționale, de depășirea granițelor culturale și de adaptarea la spiritul continental ? Sau de teoreticianul care declară opera de artă perfect inutilă, străină de aspirațiile morale și sociale și de același teoretician care arată magistral cum opera de artă e subordonată idealurilor sociale ale publicului, atunci cînd spune așa de minunat că *„l'oeuvre d'art est une flatterie"* ? [1]

Toate facultățile sufletești ale lui Gide sînt duble : cuprind în ele, în orice moment, teza și antiteza. Creștin și păgîn, catolic și protestant, cast și voluptuos, naționalist și internaționalist, orgolios și umil, Gide prezintă exagerat pînă la simbol, peisajul acelor disocieri de personalitate care par a constitui caracteristica omului contemporan, complex pînă la anularea caracterului.

Acțiunea unifică în fiecare moment, pentru că nu-i e dat să aleagă. Intelectualitatea, din contra, împrăștie și diversifică, justificînd și transpunîndu-se în fiecare stare de suflet pe care și-o închipuie. Omenirea, cu cît e mai intelectuală, cu atît se îndepărtează mai mult de caracterul tip, vreau să zic latin, simplist și oțelit, decis veșnic fără alegere, mînat de un singur principiu.

Din acest dualism reiese la Gide o permanentă ezitare între alternative egal de dorite. *„N-am știut niciodată să renunț la nimic"*, *„Tot ce-mi pare delicios mi-e ostil"*, *„N-am avut niciodată o fericire, pe care rațiunea mea să nu o dezaprobe"*. Contradicția sa interioară își caută și găsește afinități în istoria literară. În primul rînd cu Baudelaire, a cărui frază vestită o citează veșnic : *„il y a dans tout homme deux postulations simultanées : une vers Dieu l'autre vers Satan"*.

Oricît ar fi de unitar un caracter el nu poate scăpa contradicției, fiindcă sufletul omului nu e o ecuație matematică. Dar contradicția normală e succesivă : voi face mîine ceva care să combată ce-am făcut azi. E rar, extrem de rar, ca un om să se contrazică simultan. Gide concepe însă perfect această simultaneitate. Aici stă și predilecția

[1] „... Opera de artă este o lingușire."

lui pentru Dostoievski, prin care s-a definit, într-o carte de critică. Stavroghin din *Posedații* spune undeva : *„Pot, după cum am putut întotdeauna, să simt plăcerea de a face o acțiune bună. Dar în același timp simt la fel plăcerea să fac o acțiune rea"*. Și Gide își însușește această neînțeleasă particularitate a caracterului rus.

Discontinuismul moral bazat pe un organic dualism reprezintă la Gide același caz de conștiință cu ceea ce numea M. Proust : *„les intermittences du coeur"* și justifică în ordinea morală și literară discontinuismul filozofic, antideterminist și libertar, fundat pe autonomia voinței și reprezentat de Renouvier, Boutroux și Bergson.

E firesc astfel ca Gide să aibă antipatie pentru caracterele prea hotărîte, unificate, simpliste, excesiv desenate printr-o exagerată abstracție, așa cum au făcut Corneille ori Balzac. Gide vrea în literatură ca și în viață mai multă fluiditate, mai mult vag, mai mult neașteptat. Sufletul i se pare mai mult o schiță decît un tablou isprăvit.

Cînd e vorba de săvîrșit o acțiune, nehotărîrea aceasta devine aproape dureroasă : Gide a apărat ideea de permanentă disponibilitate fiindcă fiecare din noi simte nevoia să-și teoretizeze slăbiciunile. El n-a făcut niciodată parte din vreun partid ori clică. N-a apărat constant nici o dogmă. A fost puțin timp simbolist pe lîngă grupul *Mercure de France* dar l-a părăsit repede. S-a afiliat apoi la neoclasicismul de la *Nouvelle revue française* dar, după cum spune el însuși, l-a părăsit tocmai cînd a simțit că începe să aibă influență asupra lui. Are o groază teribilă să se decidă, să se fixeze, să se limiteze. Massis îl definește : *„l'homme qui se refuse"* [1] *(Jugements,* vol. II). O idee nu-l atrage decît numai fiindcă trezește altele. După cum spune discipolul său Jacques Rivière : *„Une idée, pour Gide, c'est surtout plusieurs autres* [2] *(Etudes).* El singur mărturisește : *„Mi-e frică să nu mă compromit, vreau să spun, să nu limitez prin ceea ce fac ceea ce aș putea face, mi-e frică să mă gîndesc că fiindcă fac lucrul*

[1] „Omul care se refuză pe el însuși."
[2] „O idee, pentru Gide, înseamnă îndeosebi mai multe altele."

acesta nu voi putea face pe celălalt..." Din aceeași cauză ne spune în altă parte că iubește mai mult foamea decît mîncarea, din aceeași cauză ne declară că în loc să facă singur o acțiune preferă să împingă pe alții s-o facă.

Din acest punct de vedere, ideea de disponibilitate ia la Gide o semnificație geografică. Nici un francez cu oroarea caracteristică a rasei, n-a iubit călătoria ca el, tocmai ca să nu se fixeze. Cum zice Francis James : „*Gide qui toujours flotte et revient d'Italie*". [1]

În ultimele sale opere, în special în *Les caves du Vatican*, disponibilitatea se transformă în imotivare. De la starea de suflet care admite toate motivele, care ezită între toate neștiind să aleagă nici unul, pînă la cea care admite că se pot comite acțiuni complet gratuite, nedeterminate de nimic, e numai un pas. Gide spune undeva: „*L'homme, c'est l'animal capable d'une action gratuite*". [2] În *Les caves du Vatican*, eroul principal, Lafcadio, comite o crimă nemotivată : azvîrle din tren un călător, numai din exces de viață. Cu alte cuvinte comite o crimă fiindcă era bine dispus. De altfel, după el, răul ca și binele pot fi făcute complet dezinteresat, complet gratuit : „*Le mal, ce qu'on appelle le mal, peut être aussi desinteressé, aussi gratuit que le bien. On le fait par luxe, par besoin de dépenser, par jeu*". [3] E tocmai cazul lui Lafcadio din *Les caves du Vatican.*

Un spirit sfîșiat în direcțiuni contrare pînă a nimici unele prin altele toate pornirile, un suflet așa de neutralizat încît pare nemotivat, incapabil de credințe, sau măcar de năzuințe tari, veșnic disponibil fiindcă nu se determină la nimic din frică de limitare, așa de neutralizat încît apare și susține nemotivarea, nu poate fi un creator. Spiritele fecunde au la bază o structură simplă și unificată. Dar Gide n-are tocmai aceasta. De aici *sterilitatea* sa literară. Ceea ce confirmă această neputință de creație e ascendentul pe care-l exercită asupra sa „figurile colosale" ale marilor creatori : Dickens, Tolstoi,

[1] „Gide, care mereu plutește și mereu se întoarce din Italia."

[2] „Omul e animalul capabil de o acțiune gratuită."

[3] „Răul, ceea ce numim noi așa, poate fi tot atît de dezinteresat, de gratuit, ca și binele. Îl faci din lux, din nevoia de a cheltui, în joacă".

Fielding, Goethe, Dostoievski. Neputincioșii adoră forța. Jacques Rivière, care prezintă atîtea afinități cu maestrul său, blazat de romanele anemice de autoanaliză în genul lui *Dominique* de Fromentin, exclamă : „*il nous faut un roman gros comme Monte Cristo, imprimé en petits caracteres sur du mauvais papier*". [1] Chinuit de imaginea marilor romane pline de viața faptelor, André Gide se mușcește să producă ceva în genul lor și scrie, tîrziu, *Les faux monnayeurs.*

*

Nimeni nu poate suporta la infinit o stare de suflet anarhică, dublă. Nimeni nu-și poate perpetua descompunerea sufletească, lupta și ciocnirea interioară. Din asemenea zbuciumuri trebuie să iasă o nevoie de ordine, o supunere, o aservire a celorlalte elemente unuia singur care să le domine. Gide a vrut să-și introducă disciplină în suflet, impunîndu-și legea protestantă. Această normă i-o oferea educația, atmosfera severă, puritană, în care crescuse. Toate instinctele au fost atunci comprimate, inhibiționate de curățenia morală a protestantismului. De la Freud însă știm că orice inhibiție nu se exercită, mai ales la naturile vii, exuberante fără o serie de inconveniente. Tendințele cărora nu li s-a dat satisfacție se vor răzbuna mai tîrziu sub o formă sau alta. Că Gide s-a agățat de această funie de salvare pe care i-o oferea educația sa protestantă, de acel „*refoulement*" al celorlalte tendințe, ne-o dovedește, în primul rînd clasicismul său. Pentru dînsul, arta clasică e o disciplină severă care înfrînează toate pornirile, canalizîndu-le, domesticindu-le într-un anumit sens.

Clasicismul suprimă unele impulsiuni și domină altele : „*Le classicisme c'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins, c'est un art de pudeur et de modestie*" sau „*Chacun de nos classique est plus emu qu'il ne la laisse paraître d'abord*". Clasicismul e o regulă de stă-

[1] „Ne trebuie un roman mare cît Monte Cristo, tipărit cu litere mici pe hîrtie proastă."

pînire, de ascetism : *„Le classicisme est un romantisme dompté“*. [1]

Dar arta clasică nu e o simplă manieră tehnică, o preocupare estetică pură. Ea are rădăcini adînci în însuși temperamentul scriitorului, explicînd nevoia de autoînfrîngere, așa de necesară firii lui Gide : *„Mallarmé m'enseigna à reporter l'idée contrainte si indispensable a ma nature, toute dans l'oeuvre d'art et dans une sorte d'obligation artistique“*. [2]

Dar, cum spuneam mai sus, această înăbușire a vieții sufletești nu se lasă nerăzbunată. Disciplina severă nu poate suprima complet impulsiunile. Cel mult le derivă dînd un alt curs, o altă ieșire tendințelor primare.

Henry Massis, într-un remarcabil studiu despre Gide din tomul întîi al operei sale *Jugements* caută să prezinte pe Gide ca pe un spirit diabolic, satanic, înclinat către perversitate. Massis pleacă de la un punct de vedere moral teologic. Lucrurile nu sînt însă așa de simple. In orice caz ele au o adîncă semnificare psihologică. Ceea ce apare drept diabolism e efectul unei derivațiuni psihice, al unei abateri a vieții sufletești pe o altă cale decît cea obișnuită, din cauza comprimării educației sau a unor convingeri raționale. Într-un episod din *Les faux monnayeurs*, ultimul său roman, Gide ne prezintă cazul unui copil vicios, tratat după metoda psihanalitică. Se vede bine că doctrina lui Freud îl preocupă.

Gustul său pentru straniu, pervers, se explică prin această derivare. Freud ne mai învață că nesatisfacerea, comprimarea instinctului sexual aduce cu ea transformarea acestuia în derivative spirituale : artă, religie, morală. Gide e de aceeași părere : *„A l'origine de chaque grande réforme morale, nous trouvons toujours un petit mystère physiologique une insatisfaction de la chair, une inquiètude, une anomalie“*. [1]

O mulțime de preferințe, de înclinații ale sale confirmă această diagnoză. Printre altele, curiozitatea. Numai un protestant ținut multă vreme departe de viață și de misterele ei poate arăta o asemenea lăcomie de cunoștință. E cunoscută curiozitatea fetelor bătrîne sau a domnișoarelor de pension prea claustrate. Gide, căutînd să cîștige un timp pierdut, prin interdicțiile unei educații prea severe, vrea să cunoască totul : stări de suflet, peisaje, locuri, popoare, dar mai ales aspecte *rare*, misterioase din acelea care se ascund. Copilului căruia i s-au acoperit o mulțime de lucruri multă vreme, i se pare că totul conspiră ca să-l mistifice, să mascheze fenomenele. El vrea să afle tot, să știe tot. *„Assumer le plus possible d'humanité“* [2], iată strigătul lui Gide.

O altă preocupare care trădează caracteristica de mai sus e aspirația lui către *sinceritate*.

În adevăr, sinceritatea nu devine o valoare decît pentru un om silit să mintă, după cum libertatea nu devine o valoare decît pentru un arestat. Protestantismul în Franța nu e o religie oficială ca în Germania. E o simplă sectă minoritară și persecutată. Dar o sectă persecutată nu se menține decît printr-o serie de măsuri riguroase. Nu e permisă nici o slăbiciune. O serie întreagă de principii de etică întunecă adevărul. Cînd protestantul pierde credința, el vrea să înțeleagă, să priceapă adevărul, vrea să aibă o conștiință veridică pe deasupra minciunilor anume ticluite a credințelor ipocrite. El simte o sete de cinste și sinceritate. Omul care și-a refuzat, care și-a alungat ca nefaste atîtea stări sufletești în numele moralei, în ziua cînd deschide ochii mari și înțelege, recheamă toate sentimentele și pasiunile nedreptățite, le încetățenește în suflet, le dă drept de viață. Sinceritatea, care după Gide înseamnă dreptul de a gîndi și

[1] „Clasicismul este arta de a exprima cît mai mult spunînd cît mai puțin, e o artă a pudoarei și a modestiei.“
„Fiecare dintre clasicii noștri este mult mai emoționat decît lasă să pară la prima vedere.“
„Clasicismul e un romantism îmblînzit.“

[2] „Mallarmé m-a învățat să raportez ideea concisă, atît de indispensabilă naturii mele, în opera de artă și într-o, ca să zic așa, obligație artistică.“

[1] „La originea fiecărei mari reforme morale găsim întotdeauna un mic mister fiziologic, o nesatisfacere a cărnii, o neliniște, o anomalie.“

[2] „Să asumăm maximum posibil de umanitate“.

simți orice, chiar și gînduri stigmatizate drept criminale, e problema centrală a conștiinței sale. Îl preocupă peste tot. O găsim ca o obsesie și la discipolii săi. Intr-un articol din *Nouvelle revue française* (1912) intitulat *Sur la sincerité envers soi-même* Jacques Rivière definește sinceritatea ca și Gide : *„Etre sincère, c'est ne point choisir, c'est avoir toutes les pensées"*. [1] De aici o profundă toleranță nu numai față de pasiuni, dar și față de vicii și încă o indulgență totală, întîlnită numai la ruși, față de decăderea totală ; aș zice chiar o atracție către decădere.

*

Un ziar englez spunea despre Gide că e un geniu ratat. Desigur. Dar aceasta tocmai din cauza profundelor neregularități din sufletul său, neregularități care îl indică însă ca pe reprezentantul haosului actual fiindcă se potrivește cu acesta prin complexitate și contradicție. In fond, Gide face parte din marea familie de reformatori ai individualismului oferită de protestantism : Luther și Rousseau. Un critic german îl consideră ca un revoluționar. [2] El nu ne dă însă o morală nouă, dar prepară terenul pentru una care va veni. E apostolul provizoratului postbelic, al perioadei de răsturnare a tuturor valorilor în așteptarea altora. Ca să poți crea o morală nouă trebuie ca deocamdată să nu ai nici una. *„Il faut être sans loi, pour écouter la loi nouvelle"* [3], scrie el, și indică schița unei morale actuale pentru timpuri tulburi. E aceea bazată pe ideea sincerității totale, a legitimării oricărui act sufletesc voit ori dorit, adevărat după legile organice. Morala veche avea la bază întotdeauna un principiu, o dogmă, o prejudecată, adică o ipocrizie. Orice imperativ categoric ni se impune dinafară, ne silește să primim un adevăr care nu ne convine decît în parte, pe care nu l-am creat cu resurse proprii, pe care adeseori organismul nostru îl refuză. Gide vrea justificarea oricărui gest, exprimarea oricărui gînd : anarhia totală. Se înțelege că

[1] „A fi sincer, nu înseamnă a alege, ci a avea toate gîndurile".
[2] E. Curtius, *Über André Gide, Neue Rundschau*, 1922. *(N.a.)*
[3] „Trebuie să fii fără lege ca să poți asculta legea cea nouă."

aceasta e imposibil, deoarece nimeni nu poate trăi moral, fără să *aleagă* ceva, fie acel ceva chiar răul. O morală care admite totul, implicit suprimă totul. E o doctrină de viață scurtă, expresia primei reacțiuni contra principiilor, prejudecăților, ipocriziilor. Cum am mai spus e un provizorat moral. În orice caz ea nu e lipsită de un anumit eroism, de o anumită grandoare. Ea dizolvă filistinismul mincinos, cu virtutea sa adeseori suspectă. Reabilitînd păcatul, ea aduce un suflu de nou creștinism, de adevărat creștinism : acela care iese victorios și pur după ce a atins adîncurile abisurilor.

Numai despre un om cu experiență, ros de viață și de grozăviile ei se poate spune că e moral. Candoarea e nesigură fiindcă conține în ea atîtea posibilități misterioase despre care nu putem ști niciodată unde vor duce. O femeie de 30 ani pocăită e mai morală ca o fată de optsprezece ani care n-a avut ocazia să păcătuiască.

Thomas Mann observă că toți marii moraliști au avut o viață plină de vicii și greșeli, iar în aceeași ordine de idei, Rathenau spune că americanii nu sînt interesanți fiindcă n-au păcate. Aceste observații confirmă cele de mai sus. Americanii sînt ca fecioarele : misterioși. Nu poți ști de ce sînt capabili într-o bună zi. Ei au crima înainte. Ea îi așteaptă. Inspiră mai multă securitate rușii, care au răul în urmă.

MARCEL PROUST *

Marcel Proust a fost unul din cei mai importanți romancieri sociali ai Franței. În romanele sale, el își plimbă puterea de observație, deosebit de ascuțită, asupra unei clase, resturile nobilimii franceze din cartierul Saint-Germain, atinsă de descompunerea finală, dar, jucînd totuși, încă, în anumite cercuri și ocazii, o influență destul de însemnată. În saloanele literare ale Parisului, unde se lansează sau se îngroapă o serie de glorii literare, la Academia Franceză, în lumea mondenă și snoabă, membrii forței aristocrate franceze joacă încă un rol important.

Chateaubriand scrie undeva : „*Orice clasă are trei vîrste : aceea a utilității, aceea a privilegiilor și aceea a vanității*". În timpul lui Condé și Turenne feudalitatea franceză a avut importanța sa istorică. În secolul al XVII-lea — după descrierile atît de crude și implacabile ale lui Saint-Simon — apoi în perioada revoluției burgheze din 1789, după aceea în Restaurație, și pînă către sfîrșitul veacului trecut, patriciatul francez, fără să mai ofere vreo utilitate, și-a menținut privilegiile politice și economice. În zilele noastre, forța nobleței nu mai trăiește decît pe motive de vanitate, întreținînd inutil și îngîmfat restul trecutului, amintirile de mult șterse ale unei glorii postume.

Marcel Proust, cu o pătrunzătoare observație și analiză, a surprins această ultimă fază a vieții boierimii franceze. El a descris-o, așa cum e, subtilă și perversă, intrigantă și degenerată, plină de ritualuri și forme dezactualizate. Pictura sa socială e perfect și adînc realistă. După cum Balzac a prezentat viața burgheziei franceze pe timpul „regelui cetățean", tot așa Proust ne-a dat o frescă completă a ultimelor zvîcniri ale unei clase înainte de decesul final. Fără această înfățișare minuțioasă și subtilă, tabloul societății franceze de la începutul secolului al XIX-lea n-ar fi fost complet. Pentru a o putea descrie și a o face să trăiască ultima ei clipă, el a întrebuințat procedee originale și măiestrite. A introdus o analiză în durată, însemnînd cu răbdare procesele eroziunii. Adeseori a tăiat firul de păr în patru pentru a prezenta aspecte minime care, totuși, în regruparea de ansamblu dau aspecte pitorești și caracteristice acestui peisaj social.

* Scris în perioada 1920—1940. *(N.ed.)*

I

Născut în 1871 dintr-un tată francez, medicul Adrien Proust, și o mamă evreică, Marcel Proust are o biografie banală : o boală monotonă [1], care l-a chinuit încă din copilărie, formează canavaua pe care se brodează două-trei călătorii reale, una mai lungă la Veneția, și nenumărate imaginare, „*autour de sa chambre*". [2] Mai pe urmă, copilărie tristă de copil născut la etaj, pe un mare bulevard, fără curte, fără grădină, fără camarazi, fără jocurile haiducești de romantism militar care parfumează mai tîrziu viața cu amintiri de duioasă epopee.

Prea multă solicitudine maternă, prea multă igienă în dauna unei vieți care devenea, sub scutul doctorului, din ce în ce mai plăpîndă, ca o palidă plantă de seră. Către maturitate, fire vibrantă, feminină, de o rară duioșie în relații, își pierdea nopți întregi ca să lămurească prin corespondență un futil incident prezumat, care lua la el proporții de tragedie.

Era bogat și generos : s-a scris o întreagă literatură asupra facilității cu care dădea bacșișuri ori plătea somptuoase dineuri camarazilor jenați. Din instinct de delica-

[1] Proust suferea de astm. *(N.ed.)*

[2] „În jurul odăii" (fr.). Această formulă reprezintă titlul unei cărți celebre scrisă de Joseph de Maistre. *(N. ed.)*

teţe şi din snobism frecventa numai lumea mare, pe care a descris-o în romanele sale, frescă imensă a aristocraţiei pariziene, unde *tournois*-urile de sexualitate perversă înlocuiesc vitejiile străbune, unde vanitatea neinteligentă se justifică în vid pe drepturi devenite caduce prin secoli de inutilă trîndăvie ; în general, lume în apus, interesantă psihologic prin viţii umane înnobilate cîteodată de pasiuni purificatoare.

Primul său volum, cuprinzînd cîteva eseuri : *Les plaisirs et les jours*, a apărut în 1896 cu o prefaţă de Anatole France. După aceea o lungă tăcere pînă în 1913, cînd apare primul volum din *Du côté de ches Swann*, cu care se începe seria *A la recherche du temps perdu*, comparabilă prin proporţie şi dimensiuni cu *Jean Cristophe*. În 1919, Academia Goncourt îi premia *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (2 vol.), al doilea tom din serie. În continuare apar *Le côté des Guermantes, Sodome et Gomorre* (3 vol.), *La prisonnière* (2 vol.) şi *Albertine disparue*.

Aproape necunoscut pînă către 1920, numele lui a fost răsplătit după această dată cu o furie de snobism care-l făcu imediat celebru. Se pare că Proust a suportat cu resemnare acest fatal episod de istorie literară. În special în Anglia şi Olanda se formară nenumărate societăţi pentru răspîndirea operei sale. După moartea sa — 18 noiembrie 1922 — timp de cîteva luni toată presa literară franceză, scuzîndu-şi oarecum întîrzierea, a fost acaparată de numele său, oferindu-i tardiv ipocrita glorie care se cheamă posteritate.

*

Fizionomia şi directivele literaturii franceze din ultimii douăzeci de ani se înţeleg mai uşor dacă nu se face abstracţie de filozofia lui H. Bergson. După cum darwinismul ori kantismul au depăşit sfera de aplicaţie strictă a unei specialităţi şi au năvălit în toate domeniile, oferindu-le puncte de reper şi de interpretare, bergsonismul a determinat o bună parte din aceste aspecte ale literaturii dintre 1900 şi 1920. Asupra lui M. Proust acţiunea a fost dublă. Pe de o parte influenţa indirectă a epocii şi

a „climatului intelectual" în care trăise ; pe de alta, contactul direct cu doctrina bergsoniană şi comoţiunea specială pe care i-a produs-o această filozofie. În corespondenţa sa, ca şi în amintirile prietenilor (vezi *Nouvelle revue française*, ianuarie 1923), e vorba clar despre aceasta.

Metafizica bergsoniană, produs obosit de sfîrşit de secol, ipocrită în pretinsa sa înclinare către biologie, caută să reabiliteze ideea de libertate, se ridică contra mecanismului excesiv care reglementează mişcările de manechin mort ale lumii moderne. Totul i se pare modelat de un joc de forţe infailibil în dezesperanta lui exactitate. Tehnologie şi maşinism, spirit de cantitate drămuit după legi de matematică, inerţie încremenită, universul ascultă de o mecanică ţeapănă, ambiţioasă în a copia adevărate vieţi. Aceasta e imaginea pe care ne-o dă ştiinţa despre lume. Dar în dosul mecanismului, şuvoiul vieţii fără răgaz clocoteşte de căldură necontinută, de creaţie spasmodică. Ea curge în permanenţă, „durează", transformîndu-şi elanul irezistibil în infinite creaţiuni caleidoscopice.

Pentru a cunoaşte aceste două aspecte ale existenţei, mecanica şi viaţa, posedăm — pretinde Bergson — două facultăţi de cunoaştere adecvată. Una e *inteligenţa*. Neputincioasă în a prinde într-o singură zvîcnire ritmul schimbării eterne care animă în zbor neobosit realitatea, ea a găsit un expedient comod cu care se poate adapta la condiţiile vieţii. A început să considere bucăţi izolate din curgerea existenţei. Metafora filmului de cinematograf împărţit în dreptunghiuri egale, reprezentînd fiecare un moment al vieţii, ne ajută să pricepem bine artificiul. Ceva analog face şi raţiunea noastră : taie realitatea exterioară în bucăţi, le izolează şi le studiază pe fiecare în parte. Cunoaşterea noastră despre lume e colecţia totală a acestor felii juxtapuse, colecţie care se îmbogăţeşte în fiecare zi cu noi achiziţiuni. În folosul acestui mod de cunoaştere inteligenţa a creat formele spaţiului, ale întinderii, pe care le-a măsurat cantitativ, geometric. Procedeul acesta e însă arbitrar. Existenţa nu e o linie punctată. Ea n-are timpul să aştepte, oprindu-se în loc din moment în moment, pentru ca să-şi ofere cîte un fragment obiectivului fotografic care binevoieşte s-o considere. Din

contra, ea e o devenire continuă, fără răgaz. Și trebuie să constatăm că această curgere nu e nici măcar rectilinie ori uniformă. Fiecare moment prezintă un alt aspect calitativ, o nouă creație pe lanțul infinitului. Fiecare moment e *„ce qu'on ne verra jamais deux fois"*. [1]

Pentru a pricepe pulsul acestei continue schimbări, *„l'esprit de géométrie"* al inteligenței e prea grosolan, crede Bergson. Fiindcă fiecare clipă nu se succede celeilalte uniform, măsurătoarea cantitativă, spațială, geometrică e prea grosolană. Cum s-ar putea analiza, tăind în bucăți identice, o realitate care are drept caracteristic tocmai procesul schimbării permanente ? Cum să măsori cantitativ un moment care se deosebește de celelalte tocmai calitativ ?

De fapt, singura caracteristică a existenței e *durata*. Pentru aceasta e nevoie de a patra dimensiune, e nevoie de un criteriu de apreciere mult mai fin, criteriu care nu poate fi decît *timpul*. Pe acesta nu-l putem pricepe însă prin analiza *rațiunii*. Sentimentul extrem de subtil al duratei nu poate fi cunoscut decît prin *intuiție*. Ce înțelege Bergson prin acest hibrid panaceu nu avem să ne ocupăm aici. E vorba de o falsă dialectică între instinct sau intuiție și rațiune.

Antinomia dintre inteligență și intuiție, dintre spațiu și timp, dintre necesitate și libertate, dintre repetiție și creațiune, altoită pe viziunea dinamică a mobilității permanente, formează miezul filozofiei bergsoniene. După cum se vede, atitudine antiraționalistă, antipozitivistă, atitudine mistică, care face din inconștient factorul primordial al cunoașterii duratei și schimbării, esența unică a existenței.

Această doctrină se potrivea de minune tuturor manifestărilor spirituale care reacționau într-un fel sau altul contra determinismului ori contra explicațiilor prea simetrice ale raționalismului. În fond reacțiunea contra științei.

Bergson a fost teologul infailibil al tuturor curentelor de acest fel. Cînd simbolismul preamărește forțele inconștientului sau ale sugestiei, cînd un maestru ca André

[1] „Ceea ce nu vei vedea niciodată a doua oară."

Gide, reacționînd contra psihologiei tradiționale, creează tipul alogic al „imoralistului", suflul acesta anarhic, contradictoriu, discontinuist e apărat și justificat de Bergson. Nimeni n-a fost însă mai aproape de influența directă a filozofului ca Proust. Ceilalți i-au suferit influența indirect și numai printr-o latură a operei lor. Proust i-a aplicat în literatură, la analiza psihologică și la aceea a realităților exterioare, chiar *procedeele*, chiar maniera de disecare și de dialectică. Dacă Bergson ar fi scris literatură, așa ar fi scris-o. Proust e înainte de toate un înfricoșător analist al vieții interioare. În această privință el nu poate fi comparat decît cu maniacul Amiel. Pe cînd toți ceilalți psihologi — inclusiv Stendhal — analizau psihicul, considerîndu-l ca un obiect de studiu exterior, Proust se îndepărtează de la procedeul descripției naturaliste, culegînd analiza printr-o *experiență directă* interioară, căpătată din ascunzișurile cele mai profunde ale propriului său suflet. Analiza naturalistă întrebuințează metoda științifică. Balzac ori Flaubert descompun un suflet după regulile metodologiei logice. Izolează unele caractere, le pun în evidență, le combină între ele și obțin o rezultantă perfect clară, unitară și bine închegată. M-me Bovary ori Père Goriot suferă de un fel de spirit de sistem care îi fac prea consecvenți ori prea logici cu ei înșiși.

Dar aceasta e oare realitatea noastră sufletească ? Se poate reduce personalitatea la un silogism, se întreabă Proust ?

Francis de Curel, în una din piesele sale, compară conștiința noastră cu un schelet de laborator recompus din bucăți disparate culese din diferite spitale. Fiecare membru a aparținut altei persoane, altui temperament, altei dispoziții.

Un autor italian, Pirandello, în piesa sa *Șase personaje în căutarea unui autor*, a arătat discontinuitatea care stă la baza oricărei personalități : diverse euri care se ciocnesc, se perindă, anulîndu-se unele pe altele, refractare la conciliațiune. Faust, deja, zicea : *„Zwei Seelen wohnen in meinem Brust"*. [1]

[1] „Două suflete locuiesc în pieptul meu."

Dostoievski, mai mult ca oricine, ne-a arătat în viața sufletească a eroilor săi această eterogenitate a elementelor care compun conștiința omenească. Eroii săi sînt dubli, chiar multipli. Toți oamenii se contrazic succesiv de-a lungul unei vieți. În eroii lui Dostoievski contradicțiile coexistă, antinomia e simultană. În sufletul lui Dmitri, din *Frații Karamazov*, zac toate posibilitățile ; fuziunea elementelor care-l compun e lăbărțată. Nu se poate paria pe conduita unui astfel de personaj. Culmile virtuții și abisurile viciului își dau mîna haotic.

Psihologia patologică cunoaște de mult fenomene de „personalități alternante". Complexitatea personalității nu e doar necesar patologică. În cercetările sale asupra sufletului primitivilor din Australia centrală, Lévy Brühl ne prezintă multiple exemple de conduite contradictorii. Se pare că mentalitatea sălbaticilor nu e comandată de principiul cauzalității. De la grecii antici care au inventat-o și pînă astăzi, două milenii de logică să fi stîrpit în conștiința omenească glasul ancestral al primitivului ? O credeau naturaliștii care schițau desene de caractere perfect acuzate, minunat simetrice ; nu o cred însă discipolii lui Bergson, pentru care bogăția vieții țîșnește peste cadrele artificiale ale modelajului aristotelic.

Concepția lui Proust despre variația și multiplicitatea eului e așadar bergsoniană. Sufletul e supus schimbării, cum zice el, *„aux progrès irréguliers de l'oubli"*. [1] În curgerea timpului patimile furtunoase se estompează, altele noi se afirmă : din cînd în cînd anacronisme uitate se trezesc în noi cu reveniri bruște. În dragoste alte euri iubesc alte aspecte. Ascultați numai una din multiplele lui analize în acest gen : *„Pour être exact, je devrais donner un nom différent à chacun des moi qui dans la suite pensa à Albertine ; je devrais plus encore donner un nom différent à chacune de ces Albertines qui apparaissaient devant moi, jamais la même, comme — appelées simplement par moi pour plus de commodité — ces mers qui se succédaient et devant lesquelles, autre nymphe, elle se détachait. Mais surtout de la même manière, mais bien plus utilement qu'on dit, dans un récit, le temps qu'il faisait tel jour, je devrais toujours donner son nom à la croyance qui, tel jour où je voyais Albertine, regnait sur moi-même en faisant l'atmosphère"*. [1]

[1] „....Progreselor neregulate ale uitării."

Dar schimbarea nu e numai interioară. Degradarea timpului trece și asupra aspectului exterior, fizic, al lucrurilor și al figurilor :

„Les visages humains ne semblent pas changer au moment qu'on les regarde parce que la révolution qu'ils accomplissent est trop lente pour que nous la percevions. Mais il suffisait de voir à côté de ces jeunes filles leur mère ou leur tante, pour mesurer les distances que sous l'attraction interne d'un type généralement affreux ces traits auraient traversées dans moins de trente ans, jusqu'à l'heure du déclin des regards, jusqu'à celle où le visage, passé tout entier au dessous de l'horizon, ne reçoit plus de lumière". [2] Corpul nostru însuși, alături de suflet, măsoară schimbarea, durata : *„Si en dormant mes yeux n'avaient pas vu l'heure, mon corps avait su la calculer ; il avait mesuré le temps non pas sur un cadran superficiellement figuré, mais par la pensée progressive de toutes mes forces refaites que, comme une puissante horloge, il avait cran par cran laissé descendre de mon cerveau, dans le reste de mon corps où elles*

[1] „Ca să fiu exact, ar trebui să dau un nume diferit fiecărui eu din cele ce rînd pe rînd se gîndeau la Albertine ; ba și mai mult, ar trebui să dau un nume diferit fiecăreia din aceste Albertine care apăreau dinaintea mea, niciodată aceeași, întocmai cum — chemate pur și simplu de mine pentru mai multă comoditate — îmi apăreau acele mări succesive în fața cărora, ca o altă nimfă, ea se desprindea. Dar mai cu seamă, în același fel, și mult mai folositor decît atunci cînd, într-o povestire, spunem ce vreme era în ziua aceea, ar trebui totdeauna să dau numele său credinței mele din ziua cînd o vedeam pe Albertine, credința care domnea asupră-mi făcînd atmosferă."

[2] „Fețele omenești nu par să se schimbe în momentul cînd le privim, fiindcă revoluția pe care o îndeplinesc e prea înceată ca să o putem percepe. Dar e de ajuns ca, alături de aceste tinere fete, să ne uităm la mama, la mătușa lor, ca să măsurăm distanțele pe care, sub atracția internă a unui tip în genere groaznic, acele trăsături le vor fi străbătut în mai puțin de treizeci de ani, pînă la ceasul declinului privirilor, pînă la ceasul cînd obrazul, coborît în întregime dedesubtul orizontului, nu mai primește lumină."

entassaient maintenant jusqu'au dessus de mes genoux l'abondance intacte de leurs provisions. S'il est vrai que la mer ait été autrefois notre milieu vital où il faille replonger notre sang pour retrover nos forces, il en est de même de l'oubli, du néant mental ; on semble alors absent du temps pendant quelques heures ; mais les forces rangées pendant ce temps-là sans être dépensées le mesurent par leur quantité aussi exactement que le poids de l'horloge ou les croulants monticules du sablier". [1]

Dacă structura noastră sufletească e veșnic mobilă, e greu de închipuit că ea va urma o curbă uniformă de dezvoltare. Urmăriți un erou al lui Proust. De pildă Swann. Conduita lui nu e susceptibilă de pronosticuri. Nu veți găsi în ea o tendință veșnic aceeași care să dea o tonalitate, un colorit prea pronunțat caracterului său. De ce iubește Swann pe Odette, cu toate că figura ei, asemănătoare unui chip boticellian, îi displace ? De ce iubește Proust pe Albertine, pe care, conștient, o găsește așa de banală, de neinteresantă ? Baronul Charlus se prezintă cîteodată în societate intimidat, el care e așa de arogant de obicei. Îndărătnicia vieții se complace să contrazică previziunile. Domeniul ei e *relativul*, fortuitul, hazardul, neașteptatul : *„A n'importe quel moment que nous la considérions, notre âme totale n-a qu'une valeur presque fictive, malgré le nombreux bilan de ses richesses, car tantôt les unes, tantôt les autres sont indisponibles." „Aux troubles de la mémoire sont liées l e s i n t e r m i t t e n c e s d u c o e u r." „C'est sans doute, l'existence de*

[1] „Dacă, dormind, ochii mei nu văzuseră cît era ora, trupul meu o știuse calcula ; el măsurase timpul, nu pe un cadran superficial figurat, ci prin gîndire, progresînd cu toate forțele mele refăcute, forțe pe care, ca un puternic orologiu, dinte după dinte, le coborîse din creerul meu în restul trupului unde ele acum îngrămădesc, pînă deasupra genunchilor, abundența intactă a proviziilor lor. Dacă-i adevărat că marea a fost cîndva mediul nostru vital în care va trebui să cufundăm iar sîngele nostru pentru a ne regăsi puterile, tot astfel și uitarea, neantul minții, ne face să ni se pară că sîntem absenți din vreme, dar numai cîteva ceasuri, căci forțele, în acest interval, forțele rînduite fără să fie cheltuite, măsoară vremea prin cantitatea lor, tot atît de exact ca și greutățile suspendate ale orologiului sau firicelele de nisip ce se surpă în clepsidă".

notre corps, semblable pour nous à un vase où notre spiritualité serait enclose, qui nous induit à supposer que tous nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs, sont perpétuellement en notre possession." [1]

Dragostea e cîmpul cel mai larg de experiență pentru sentimente multiple : *„Au commencement d'un amour comme à sa fin, nous ne sommes pas attachés exclusivement à l'objet de cet amour, mais plutôt le désir d'aimer dont il va procéder (et plus tard le souvenir qu'il laisse) erre voluptueusement dans une zone de charmes interchangeables — charmes parfois simplement de nature, de gourmandise, d'habitation — assez harmoniques entre eux pour qu'il ne se sente, auprès d'aucun, dépaysé."* [2]

Ce departe sîntem de tipurile corneliene, pur geometrice, abstracte, largi etichete *„bonne à tout faire" !* [3]

Pentru a fixa aceste momente fugitive trebuie o metodă specială. Proust nu izolează fragmente de realitate ; el nu lucrează asupra unor amintiri stabilizate. Ca și maestrul său, el crede că : *peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée... par l'immobilité de notre pensée en face d'elle."* [4] Analiza sa e *temporală*. De aici rolul enorm pe care-l joacă memoria în opera sa, memorie fenomenală, care mînuiește un enorm material : amintiri, cunoștințe, impresii. S-a zis chiar că eminența acestei facultăți la Proust e în legă-

[1] „În orice moment l-am considera, sufletul nostru total nu are decît o valoare aproape fictivă, cu tot bogatul bilanț al avuțiilor sale, deoarece cînd unele, cînd altele devin indisponibile". „De tulburările memoriei sînt legate *intermitențele inimii*". „Desigur că existența corpului nostru, asemănător, pentru noi, unui vas unde s-ar afla închisă spiritualitatea, e pricina care ne face să presupunem că toate bunurile noastre interioare, bucuriile noastre trecute, toate durerile sînt mereu în posesia noastră."

[2] „La începutul unei iubiri, ca și la sfîrșitul ei, nu sîntem legați numai de obiectul acesteia, ci mai degrabă dorința de a iubi, din care acel amor va purcede (și mai tîrziu amintirea pe care o va lăsa) plutește voluptuos, rătăcind printr-o zonă de farmece interschimbabile — farmece uneori legate doar de natură, de mîncare, de locuință — destul de armonizate între ele pentru ca amorul nostru să nu se simtă, printre ele, dezrădăcinat."

[3] „Bun la toate."

[4] „... poate că imobilitatea lucrurilor dimprejurul nostru le e impusă... de imobilitatea gîndirii noastre în fața lor".

tură cu sensibilitatea lui feminină, căci femeile au îndeobște memoria superioară bărbaților.

Dacă mobilitatea e singura realitate, dacă timpul fuge veșnic, se poate zice că *prezentul* e iluzoriu și că totul e trecut. Spre găsirea acestui trecut, *„à la recherche du temps perdu"*, se îndreaptă toate sforțările sale. Sforțarea supremă trebuie să reconstruiască cu grijă totul, să umple lacunele. De aici mărirea cu lupa a tuturor detaliilor, armonizarea lor ca într-o operă muzicală cu un tempo nervos : *„Les espaces de ma mémoire se couvraient peu à peu de noms qui en s'ordonnant, en se composant les uns relativement aux autres, en nouant entre eux des rapports de plus en plus nombreux, imitaient ces oeuvres d'art achevées où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée où chaque partie, tour à tour, reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne."* [1]

Inconștientul e rezervorul care ne dă recolta bogată de intuiții despre ritmul timpului. În sfera subconștiinței se acumulează veșnic percepții care nu sînt comunicate conștiinței. Masa lor devine enormă, influențînd misterios și nebănuit toate actele sufletești. Nimeni n-a explorat cu o finețe mai desăvîrșită zonele clar-obscure ale inconștientului ca Proust. Să citească cineva numai pagina de virtuoz din *Du côté de chez Swann,* în care se descrie mecanismul rememorării și al evocării trecutului sub influența unei asociații gustative provocate de o bucățică de madelenă. Avem în fond aici un caz tipic de „reflex condiționat", așa cum îl concepe Pavlov.

Deprins să-și exploreze veșnic sufletul, să-și suspecteze acțiunile, să-și bănuiască entuziasmele, Proust a devenit încetul cu încetul propriul său inamic. Mania de analiză, altoită pe o extremă sensibilitate și pe o natură maladivă, i-a paralizat ca și lui Amiel orice posibilitate de acțiune ori măcar de viață exterioară. Închis în el ca într-o temniță, a plăsmuit o altă întocmire a lumii

[1] „Spațiile memoriei mele se acopereau încet-încet cu nume care, ordonîndu-se, compunîndu-se unele față de altele, înnodînd între ele raporturi tot mai numeroase, imitau acele opere de artă desăvîrșit terminate, unde nu-i nici o tușă izolată, unde fiecare parte, rînd pe rînd, primește de la celelalte rațiunea sa de a fi, precum și ea le-o impune pe a ei."

după placul său. Brutalitatea unei societăți care-i forța ușa l-a făcut să se baricadeze între cei patru pereți ai camerei sale, pe care din prudență îi căptușise cu straturi de plută, pentru ca orice zgomot dinafară să se înăbușe în el. În primul său volum, Proust scria deja aceste admirabile rînduri : *„Quand j'étais tout enfant, le sort d'aucun personnage de l'Histoire, Sainte ne me semblait aussi misérable que celui de Noé, à cause du déluge qui le tint enfermé dans l'arche pendant quarante jours. Plus tard je fus souvent malade et pendant de longs jours je dus rester aussi dans l'«arche». Je compris alors que jamais Noé ne put si bien voir le monde que de l'arche, malgré qu'elle fut close et qu'il fit nuit sur la terre."* [1]

Aceasta nu înseamnă însă că figurile create de el n-au o valoare obiectivă. Acest subiectivist știa totuși să observe și să-și proiecteze în afară percepțiunile. Deprins să se analizeze, îi era de ajuns să-și deplaseze obiectivul preocupărilor de la el la alții. Aceeași vivisecție implacabilă. Cu aceleași chei cu care pătrundea în el, știa să se furișeze și în sufletul altora. Galeria caracterelor pe care le-a creat : Swann, diplomatul Norpois, baronul Charlus, M-me de Villeparisis, scriitorul Bergotte, pictorul Elstir, Albertine, bunică-sa, Saint-Loup, snobul Bloch etc. vor rămîne în istoria literară a Franței alături de acelea ale lui Sanit-Simon, Balzac ori Stendhal.

II

Charles Swann, de profesie milionar și delicat colecționar de artă, fiul unui agent de schimb, în primul episod al vieții sale, înainte de a cunoaște pe Odette, curtezană fatală și mediocră, era membru la Jockey-Club și frecventa pe contele de Paris, pe baronul Charlus, pe ducele

[1] „Cînd eram copil mic, nici o soartă din Biblie nu mi se părea așa de nenorocită ca aceea a lui Noe, din pricina potopului care-l ținuse închis în corabie timp de patruzeci de zile. Mai tîrziu, fiind adesea bolnav, zile întregi trebuia să stau și eu închis «pe corabie». Am înțeles atunci că niciodată Noe n-a putut să vadă așa de bine lumea ca de acolo, de pe corabie, cu toate că ea era închisă și că pe pămînt era noapte."

de Guermantes și întreaga aristocrație pariziană. Persoana lui era căutată pentru subtilitatea spiritului, pentru modestia sa grațioasă și visătoare și poate și pentru cele 80 de milioane pe care le moștenise de la tatăl său — farmec la care astăzi nici o aristocrație de nicăieri nu e perfect indiferentă. Vanitatea nobleței cedează la aurul burghez.

Mai tîrziu, cînd își leagă viața de Odette, printr-o mezalianță condamnată de codul eleganței, toată această ireproșabilă noblețe îi întoarce spatele. Swann suferă și se chinuiește. Nu poate suporta nici singurătatea, nici disprețul unor persoane pe care, de altfel, le știa nule. Îi trebuie o societate pe care o inventează. În locul lumii strălucitoare de altădată, salonul său se populează cu marchizi suspecți sau refuzați aiurea, cu universitari anoști în felul lui Cottard, cu funcționari venali ori de o searbădă corectitudine. Nimeni nu înțelege de ce pretențiosul Swann ajunge să rivalizeze în cele privește relațiile sociale cu indulgenta M-me Verdurin. Swann ca și Proust e un snob.

În nenumărate rînduri Proust și-a arătat el însuși predilecția de a frecventa mediile aristocrate și rafinate: *„La vie est étrangement facile et douce avec certaines personnes d'une grande distinction naturelle, spirituelles, affectueuses, mais qui sont capables de tous les vices, encore qu'elles n'en exercent aucun publiquement et qu'on n'en puisse affirmer d'elles un seul. Elles ont quelque chose de souple et de secret. Puis leur perversité donne du piquant aux occupations les plus innocentes, comme se promener la nuit, dans les jardins.“* [1]

În prefața pe care i-o scrie în 1896 pentru *Les plaisirs et les jours*, Anatole France observă despre Proust că *„il se plait également à décrire la splendeur désolée du soleil couchant et les vanités agitées d'une âme snob.“* [1]

[1] „Viața e straniu de ușoară și de dulce cu unele persoane de o mare distincție, pline de naturalețe, pline de spirit, afectuoase, dar și capabile de toate viciile, deși ele nu practică nici unul pe față și chiar nici n-am putea afirma sigur că practică vreunul. Aceste ființe au în ele ceva suplu și secret. Iar perversitatea pigmentează ocupațiile lor cele mai nevinovate, ca de pildă o plimbare, noaptea, prin grădină.“

După mamă făcea parte din una din acele bogate familii evreiești, așa de primite în societatea franceză pe timpul lui Louis Philippe și Second Empire. În această epocă, perpetuată chiar pînă către sfîrșitul secolului trecut, societatea franceză nu numai că nu era antisemită, dar arăta din contra o vădită predilecție de a frecventa aristocrația evreiască.

Dacă snobismul lui Proust îl înclină să descrie numai vicisitudinile frivole ale lumii aristocrate din foburgul Saint-Germain, el nu abdică însă de la drepturile simțului critic și ale ironiei. Nu veți întîlni nici o urmă de idealizare a acestei lumi. Un Paul Bourget a descris-o altădată cu o duioasă solicitudine, care știa să-i arate totdeauna superioritatea chiar atunci cînd o pătau grave păcate. Rețeta — panaceu al eternului conflict: religie-știință, concret : preot-medic — îi servea totdeauna drept monotonă temă din care credința aliată tradiției ieșea, după zbuciumate și romanești aventuri, mereu biruitoare. Proust se instalează în inima foburgului elegant, cu instrument de savant. Atitudinea lui e pozitivistă : observă, mărește cu lupa, descompune, explică. Prăpastia celor mai întunecate vicii, inversiunea sexuală de pildă, nu-i tulbură o clipă seninătatea. Auguste Comte recomanda cercetătorilor să considere fenomenele morale cu același calm dezinteresat ca pe cele astronomice. Proust se confirmă fidel acestui principiu. Complet străin principiului didactic, așa de gustat de Bourget, Proust nu demonstrează niciodată nici contra, nici pentru ceva. Singura atitudine pe care și-o permite e *„cette bienveillance détachée, souriante, presque sympathique, par laquelle nous récompensons l'objet de notre observation désintéressée du plaisir qu'elle nous procure.“* [2] Această ironie indulgentă, înțelegătoare,

[1] „Îi plăcea de asemenea să descrie splendoarea dezolată a apusului de soare și zădărniciile agitate ale unui suflet snob.“

[2] „Această bunăvoință detașată, surîzătoare, aproape simpatică, prin care răsplătim obiectul observației noastre dezinteresate, pentru plăcerea ce ne-o procură.“

înduioșată, care știe să facă partea lucrurilor, a vieții, a naturii, e aceea a lui Anatole France sau a lui Voltaire.

*

E greu să conservi unitatea credinței și în același timp s-o adaptezi nevoilor vieții sau condițiilor istorice. Ar fi o cale : sofismul. Acesta își arată însă artificiul stereotip și logicianul care-l mînuiește e desconsiderat. Se aruncă astfel în masa setoasă de credință, bănuiala și suspecțiunea. Nu e ușor să tai cu talent firul de păr în patru.

Subtilitatea — iată al doilea caracter referitor la arta și gîndirea lui Proust.

În primul rînd gustul său pentru detaliu. Nu-l preocupă nici evenimentele mari, nici situațiile grandioase. În al doilea rînd gustul pentru discuțiuni. Sub simțuri e desigur o lume tot așa de interesantă ca și deasupra. Proust iubește microscopul cu lumea lui de revelații. Să fie oare numai o simplă întîmplare că majoritatea ceasornicarilor sînt evrei ?

O situație dată, oricît de simplă, e o rezultantă. Nenumărați factori indiscernabili au determinat-o. Aceeași situație se poate privi, iarăși, dintr-o infinitate de perspective. Ea cuprinde în plus o mulțime de momente de dezvoltare, de amploare ori de decadență. Curba ei de evoluție variază într-o cadență neregulată ori într-un ritm frînt. Ecouri îndepărtate, afinități nebănuite, complicații subite pot deriva, după posibilitățile infinite ale hazardului, rezultatul final.

Iată atîtea distincțiuni subtile de stabilit. Cu o răbdare de savant, Proust măsoară toate aceste infinite posibilități, desprinde toate complicațiile. Nu se poate vorbi însă de această artă a subtilității fără a oferi cititorului una din mostrele cele mai caracteristice în acest sens : *„Avant de m'endormir, je pensais si longtemps que je ne le pourrais que, même endormi, il me restait un peu de pensée. Ce n'était qu'une lueur dans la presque obscurité, mais elle suffisait pour faire se refléter dans mon sommeil, d'abord l'idée que je ne pourrais dormir, puis, reflet de ce reflet, l'idée que c'était en dormant que j'avais*

eu l'idée que je ne dormais pas, puis par une réfraction nouvelle, mon éveil... à un nouveau sommeil où je voulais raconter à des amis qui étaient entrés dans ma chambre, que tout à l'heure en dormant, j'avais cru que je ne dormais pas. Ces ombres étaient à peine distinctes ; il eut fallu une grande et bien vaine délicatesse de perception pour les saisir. Ainsi, plus tard à Venise, bien après le coucher du soleil, quand il semblait qu'il fase tout à fait nuit, j'ai vu, grâce à l'écho invisible partant d'une dernière note de lumière indéfiniment tenue sur les canaux comme par l'effet de quelque pédale optique, les reflets des palais déroulés comme à tout jamais en velours plus noir sur le gris crépusculaire des eaux." [1]

Pe mulți această finețe excesivă care creează o lume nouă factice, pe lîngă cea adevărată, îi va enerva ca un joc steril, efeminat, dăunător robustei biologii. Pe unii intelectuali însă această transmutare într-o lume mai subtilă și mai complicată îi va încînta. Anatole France se plînge undeva de monotonia conștiinței noastre, fatal închisă în limitele unui organism și a unei personalități date. *„Ce n-aș da să pot scăpa o dată din mine, să pot privi lumea exterioară prin ochiul cu fațete al unei furnici !"* exclama el. Ochiul cu fațete al furnicii e desigur apropiat de lentila morală a lui Proust. Și apoi, dacă Herbert Spencer are dreptate că legea evoluției se înfăptuiește prin transformarea veșnică a omogenului în eterogen, atunci însuși mersul naturii creează o diviziune progresivă din ce în ce mai diferențiată, complicația biruind

[1] „Înainte de a adormi, mă gîndeam așa de mult că n-am să pot, încît, chiar adormit, îmi rămînea nițică gîndire. Era doar o lucire slabă într-un întuneric aproape complet, dar deajuns pentru ca, în somnul meu, să se reflecte mai întîi ideea că n-am să pot să dorm, apoi reflexele acestei idei, apoi reflexele acestor reflexe, ideea că tocmai dormind avusesem eu ideea că nu dormeam ; apoi, printr-o nouă refracție, m-am trezit dormind din nou, un nou somn în care voiam să povestesc unor prieteni care intraseră la mine în odaie că, adineaori, dormind, crezusem că nu dorm. Umbrele acelea abia se desluşeau. Era nevoie de o mare și zadarnică finețe de percepție ca să le prind. Așa cum, odată, mai tîrziu, la Veneția, mult după apusul soarelui, cînd mi se păruse că era noapte de-a binelea, grație ecoului invizibil plecat din ultima notă de lumină ținută într-una ca de o pedală optică, am văzut reflexele palatelor desfășurate ca în eternitate, în catifele mai negre pe cenușiul crepuscular al apelor."

în fiecare zi o porțiune de simplitate în univers. Complexitatea va constitui structura lumii de mîine. Va trebui să *ne adaptăm la subtilitate* ca la o condiție naturală a existenței. Altfel ne vom orienta cu greu într-o inextricabilă țesătură de forțe, de aspecte, de perspective.

*

Mulți cititori i-ar ierta lui Proust unele păcate contra tehnicii tradiționale, ca de pildă lipsa de compoziție ori de acțiune, dacă n-ar scrie așa de complicat. Oricine începe lectura romanelor sale e descurajat de la început de lungimea frazei, de încărcarea ei, de numărul parantezelor, al digresiilor, al propozițiilor incidentale. Stilul lui Proust constituie și azi una din marile bătălii literare ale timpului. Tradiționaliștii îl denunță că e străin de spiritul limbii franceze, alții, din contra, îl revendică pentru perioada literaturii vechi, dinainte de Montaigne și Vaugelas, cea mai autentic franceză, după părerea lor.

Cînd e vorba de stilul lui Proust, orice judecată de valoare — că ar fi mai bine așa ori altfel — e oțioasă. Ceea ce trebuie de remarcat e că, fiind dată structura psihologică a spiritului său inventiv — înclinare către redarea mobilității, a stărilor de subconștient, subtilitate — stilul său *nu putea fi altul.*

Forma lapidară, limpede, de arhitectură clasică, poate exprima situații date, statice, imobilizate în timp, exprimate prin caractere bine definite. Stările tranzitive, în devenire, nuanțele clar-obscure nu se pot reda altfel decît imitînd prin stil însuși ritmul real, însăși desfășurarea lor progresivă în ordinea timpului. Evoluția unei situații urmează același tempo, *pari-passu* cu forma artistică, care în cazul lui Proust nu e altceva decît acompaniamentul muzical al realității.

Proust nu s-a explicat așa. El n-a invocat în sprijinul stilului său necesitatea. Într-o prefață scrisă pentru cartea lui Paul Morand : *Tendres Stocks,* el a încercat să justifice felul său de a scrie, pe motive pur estetice. Admiră în Flaubert — maestrul formei clasice — *„l'éternel imparfait"*, care îl entuziasmează, dar nu-l satisface. Spre deosebire de acești protagoniști ai stilului tradițional,

Proust iubește metafora care dă bogăție și sevă stilului : *„Je crois que la métaphore seule peut donner une porte d'éternité au style."* [1]

Cunoștința și o vervă filologică care îi dă posibilitatea să întrebuințeze limbajul tehnic al științelor pozitive, al artelor plastice ori al muzicii — îi permit asocieri de imagini neîncercate pînă la el : *„Rachel équilibrée par deux infinis"* ; sau *„ce privilège d'assister brusquement à notre propre absence"* ; *pianistul „qui n'est plus qu'une fenêtre qui donne sur un chef d'oeuvre"* ; sau *„la beauté est une suite d'hypothèses que rétrécit la laideur en barrant la route que nous voyons déjà s'ouvrir sur l'inconnu."* [2]

Citatele s-ar putea înmulți la infinit. În rezumat, Proust e un romancier realist cu predilecție pentru analiza temporală a proceselor în devenire, mînuind subtilitatea și gustul pentru amănuntul caracteristic, adesea pentru expresiunea indirectă și greoaie. Contribuția sa la cunoașterea literară a unei pături din societatea franceză de azi nu va putea fi trecută cu vederea de istoricul literar.

[1] „Cred că numai metafora poate da stilului o poartă spre eternitate."

[2] „Rachel echilibrată de doi infiniți" ; „privilegiul de a asista la propria noastră absență" ; pianistul „care nu e decît o fereastră deschisă spre o capodoperă" ; „frumusețea e un șir de ipoteze pe care le scurtează urîciunea, barînd drumul pe care îl și vedeam deschizîndu-se spre necunoscut."

PAUL VALÉRY

Călătorul european sensibil la întrupările artei, după ce a vizitat Veneția, Sevilla ori Oxford, unde pitorescul reliefului se impune ochiului, cu de-a sila, brutal, va avea o ușoară decepție cînd va ajunge la Versailles, la Paris, ori pe fermecătoarea vale a Loirei. Dintru-ntîi locul pare banal sau mediocru. Dacă împrejurările îl vor sili să stea cîteva zile după indignarea primei deziluzii, fiecare contemplație asupra aceluiași peisaj îi va aduce, o dată cu inițierea treptată, o nouă revelație ascunsă, o nepresupusă taină de simțire și artă subtilă.

Arta franceză se ascunde cu pudoare și resemnare, îi place să afișeze o mască comună. Intimitatea ei e greu de cîștigat pentru cutare romantic, care caută în toate înțepătura originalității cu orice preț. Clădită pe un echilibru ale cărui componente se ajustează pînă la anulare, arta franceză ia aparența locului comun. Se poate găsi mască mai eficace decît banalitatea ?

Sub ea însă, ca un uragan încremenit, se ascunde perfecțiunea.

Nici o disproporție deșănțată, nici o exagerare care mutilează necesar întregul nu tulbură cu vreo cută oglinda imaculată a disciplinei. Ordine organică, calm, închegare definitivă, plăsmuirile artei acesteia de intelect și impecabilă vizualitate modulează cu destulă apreciere secretul creator al naturii.

Aceeași constatare la geniile literaturii. Nu puțini l-au acuzat pe Renan sau France de banalitate. Ca să poți gusta arhitectura perfectă ca un truism, a prozei lui France, trebuie, alături de o bună vocație estetică, o întreagă educație. Asemenea rafinare presupune economii milenare în

popor, iar în laboratorul colectiv, experiențe de Sisif, asupra unor imponderabile selecții, fixate o clipă în durată, apoi reîncepute dezesperat, cu răbdare aprigă către perfecția finală. Aceste scurte constatări privesc mai ales pe unul din cei mai mari poeți ai Franței de azi, pe Paul Valéry. Următoarele rînduri sînt scrise de el pentru el : *„L'homme très élevé n'est jamais un original. Sa personalité est aussi insignifiante qu'il le faut. Peu d'inégalités ; aucune superstition de l'intellect".* [1]

*

E greu de închipuit carieră mai capricioasă în distrata ei indiferență decît aceea a lui Paul Valéry. Debutează către 1890 cu două broșuri de proză : *La Soirée avec Mr. Teste* și *Introduction à la méthode de Léonardo da Vinci.* În afară de aceasta, cîteva versuri care păstrează izbitor factura lui Mallarmé :

„L'ombre de quelque page éparse d'aucun livre". [2]

Sau :

„Sonnant dans l'âme un creux toujours futur". [3]

Pe urmă tăcere bruscă 27 de ani. Ce era tînărul acela care începuse ne-o spune autorul abia acum : *„J'avais vingt ans, et je croyais à la puissance de la pensée. Je souffrais étrangement d'être, et de ne pas être. Parfois je me sentais des forces infinies. Elles tombaient devant les problèmes ; et la faiblesse de mes pouvoirs positifs me désespérait. J'étais sombre, léger, facile en apparence, dur dans le fond, extrême dans le mépris, absolu dans l'admiration, aisé à impressionner, impossible à convaincre. J'avais foi dans quelques idées qui m'étaient venues. Je prenais la conformité qu'elles avaient avec mon être qui les avait enfantées,*

[1] „Omul foarte distins nu e niciodată un original. Personalitatea lui e neînsemnată tocmai cît trebuie. Puține inegalități, nici o superstiție a intelectului."

[2] „Umbra răsfirată a vreunei pagini din nici o carte."

[3] „Sunînd în suflet un gol mereu viitor."

pour une marque certaine de leur valeur universelle : ce qui paraissait si nettement à mon esprit lui paraissait invincible ; ce que le désir engendre est toujours ce qu'il a de plus clair". [1] *(Variété.)*

E ușor de înțeles că în aceste zbuciumări ale vieții interioare orgoliul neputinței, într-un acces de dezgust, își poate frînge lira. Și poetul s-a abătut de la creație aproape trei decenii.

Abia în 1917 reapare pentru public cu *La Jeune Parque*. Patru ani mai tîrziu, revista *La Connaissance* instituind un sufragiu ce trebuia să se pronunțe asupra celui mai mare poet al Franței contemporane, Paul Valéry întrunește cele mai multe voturi.

În răstimpul acestei lungi tăceri, în timp ce automatic, ca un somnambul, el efectua o profesie oarecare, în adîncimile inconștientului se strîngeau gînduri, impresii, imagini, precipitate prețioase ale unor titanice lupte. O disciplină riguroasă prezidă în această bătălie lăuntrică. Poetul nu-și acorda nici o slăbiciune, nici o indulgență :

„Flagelle-toi ! Parais l'impatient martyr
Qui soi-même s'écorche
Et dispute à la flamme impuissante à partir
Les retours vers la torche." [2]

Din această multiplicitate de forțe în dușmănie, de euri care se ciocnesc iese încetul cu încetul unitatea personalității.

Prin gura lui Socrate din *Eupalinos* autorul se exprimă : *„Je t'ai dit que je suis né plusieurs et que je suis mort un seul. Une quantité de Socrates qui est née avec moi, d'où peu à peu se détache le Socrate qui était dû aux magistrats et à la cigüe. Et que sont devenus tous les autres ? — idées. Ils sont restés à l'état d'idées."* [1]

„Que fîtes-vous cette nuit ?
Idées maîtresses de l'âme,
Courtisannes par ennui." [2]

Ceea ce aduce unitatea persoanei e numai rațiunea. Ea permite critica, cenzura, dar mai ales acea perspectivă de sus în jos, care asigură realitatea obiectivă a producțiilor noastre. Profund intelectualist, Valéry disprețuiește sentimentalismul. Noblețea, aristocratismul său cerebral, cîștigat cu eroice lupte, ignoră oricare alt instrument de cunoaștere decît inteligența. *Les choses du monde ne m'intéressent que sous le rapport d'intellect. Bacon dirait que cet intellect est une idole. J'y consens mais je n'en ai pas trouvé de meilleure."* [3] *(La crise de l'esprit.)* Drept corolar sentimentalismul îi repugna : *„La sentimentalité et la pornographie sont soeurs jumelles."* [4] (Citat de A. Gide : *Incidences.)* Prețuitor al rațiunii, el admiră spiritul european și pe europeni *„equidistants des nègres variables et des fakirs indéfinis"* [5], dar mai ales pe greci, care au inventat geometria : *„La géométrie grecques a été ce modèle incorruptible, non seulement modèle proposé à toute connaissance qui vise à son état parfait, mais encore modèle incomparable des qualités les plus typiques de l'intellect européen. Je ne pense jamais à l'art classique que je ne prenne pour exemple le monument de la géométrie grecque. La construction de ce monument a demandé*

[1] „Aveam douăzeci de ani și credeam în puterea gîndirii. În chipul cel mai ciudat eu sufeream că sînt, și sufeream că nu sînt. Uneori îmi simțeam puteri nemărginite. În fața problemelor, puterile cădeau. Slăbiciunea forțelor mele pozitive mă dispera. Eram întunecat, ușuratec, lesne în aparență, aspru în fond, extrem în disprețuri, absolut în admirații, ușor de impresionat, imposibil de convins. Credeam în cîteva idei care îmi veniseră în minte. Conformitatea lor cu ființa mea care le zămislise, o luam drept semn singur de valoare universală. Ceea ce minții mele îi apărea atît de net, îmi părea invincibil. Ceea ce spiritul naște este totdeauna ce are el mai limpede".

[2] Biciuiește-te ! Pari nerăbdătorul martir / Care pe sine se jupoaie / Și flăcării neputincioase de a pleca, el îi dispută / Reîntoarcerile către torță.

[1] „Ți-am spus că m-am născut mai mulți și c-am murit unul singur. O seamă de Socrați s-au născut o dată cu mine. De acolo, încet-încet, se desprinde Socrate cel ursit magistraților și cucutei. Și ce s-a făcut cu toți ceilalți? Idei. Au rămas în stare de idei."

[2] „Ce ați făcut astă-noapte? / Idei, stăpîne ale sufletului, / Curtezane din plictiseală."

[3] „Lucrurile de pe această lume nu mă interesează decît sub raportul intelectului. Bacon ar spune că acest intelect este un idol. Mă învoiesc, dar altul mai bun nu am găsit."

[4] „Sentimentalitatea și pornografia sînt surori gemene."

[5] „... Aflați la aceeași depărtare de negrii cei schimbători și de fachirii nedefiniți."

les dons les plus rares et les plus ordinairement incompatibles. Les hommes qui l'ont bâti étaient de durs et pénétrants ouvriers, des penseurs profonds, mais des artistes d'une finesse et d'un sentiment exquis de la perfection." [1] *(Variété.)*

Ca și Anaxagora odinioară, Valéry crede că la început a fost haosul. Încetul cu încetul lupta se transformă în evoluție :

„Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche ou sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumée
Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement de rives en rumeur." [2]

Ordinea totală nu va veni decît cu victoria intelectului. Această izbîndă însă presupune supunerea la o disciplină superioară, oferită de criteriile inteligenței.

Cu această concepție se ghicește lesne că poetul e un clasic perfect. Privirile sale se întorc îndărăt la Racine și Malherbe, dar mai ales la Descartes.

*

Definiția oricărui aristocratism se găsește în ideea de puritate. Conservarea intactă a aceluiași sînge, respingerea mezalianței. Sentimentul de diferență caracterizează prin excelență noblețea. Frica de alterare prin tot ce nu e riguros îl împiedică pe nobil de la orice compromis. El se închide în ghettoul său moral și refuză orice atingere

[1] „Geometria greacă a fost acest model incoruptibil, și nu numai model propus oricărei cunoștințe năzuind către starea sa perfectă, dar și model incomparabil al calităților celor mai tipice ale intelectului european. Nu mă gîndesc niciodată la arta clasică fără să iau ca exemplu acel monument care este geometria greacă. Construcția lui a cerut darurile cele mai rare și cele mai des incompatibile. Oamenii care l-au clădit erau aspri și pătrunzători meșteșugari, gînditori adînci, dar și artiști de o finețe și de o simțire subțire a perfecțiunii."

[2] „Așa cum fructul se topește în plăcere, / Așa cum absența o preface în deliciu / Înlăuntrul gurii unde forma lui moare, / Astfel eu respir fumul meu viitor : / Iar sufletului consumat, cerul îi cîntă / Prefacerea țărmurilor în rumoare."

pîngăritoare. Aceeași lege e valabilă pentru noblețea de sînge ca și pentru aceea de idei.

Exprimarea ideală a aristocrației pure nu poate fi realizată decît prin matematică. Nici o formă de expresie omenească nu e mai severă, mai exclusivă în drepturile ei, mai bănuitoare pentru ceea ce e străin, ca știința numerelor. Celelalte discipline, de la fizică la sociologie, conțin nenumărați intruși, feluriți musafiri nepoftiți. În afară de aceste toate, științele întrebuințează, cînd au nevoie, metoda matematică. Singură matematica se satisface pe ea singură, neîmprumutînd nimic de nicăieri. E firesc deci ca un rafinat aristocrat, care se întîmplă să fie intelectualist ca filozofie și geometru ca educație, să invoce autoritatea nediscutată a științei supreme, ca legătură între concepție și lume.

Mai mult decît atît. Poezia e și ea o formă a cunoașterii. Legile ei vor fi atunci tot matematice. Paul Valéry a construit conceptul *poeziei pure,* adică al poeziei perfect inutile, fără filozofie, dar mai ales fără sentiment. Poezia nu va avea alt rol decît, cu ajutorul imaginilor, degajate de orice element emotiv, să stabilească raporturi între lucruri nedefinibile prin alt mijloc : o algebră de imagini geometric legate între ele.

Forma în care se exprimă aceste versuri trebuie să fie perfectă. Disciplina clasică, la care poetul trebuie să se supună cu voluptate, va indica cu necesitate arhitectura cuvintelor.

Critica inteligenței trebuie să fie veșnic de veghe. Ca și Baudelaire sau Gide, dar mai ales ca și Mallarmé, Valéry crede că : *„la véritable condition d'un veritable poète est ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve. Je n'y vois que recherches volontaires, assouplissement des pensées, consentement de l'âme à des gênes exquises, et le triomphe perpétuel du sacrifice. Celui même qui veut écrire son rêve se doit être infiniment éveillé.*" [1] *(Variété.)*

[1] „... adevărata condiție a adevăratului poet este tot ce poate fi mai diferit de vis. Eu nu văd în aceasta decît căutări energic voluntare, mlădieri de gînduri, consimțiri ale sufletului la stingheriri delicioase și un perpetuu triumf al sacrificiului. Însuși acel ce vrea să-și scrie visul trebuie să fie infinit de treaz."

Și ceva mai departe : *„Qui dit exactitude et style invoque le contraire du sange"*. Inspirația trebuie prelucrată, transformată după atitudinea personalității : *Pour quoique ce soit il ne suffit plus de la concevoir fortement, d'en être plein et anivré, ni de laisser échapper de l'instant mistyque une figure déjà presque toute achevée en notre absence. A un dieu seulement est réservée l'ineffable indistinction de son acte et de sa pensée. Mais nous il faut peiner, il faut connaître amèrement la différence"*. [1] *(Variété).*

Ceea ce se numește de obicei inspirație spontană nu e deci o formă primitivă, vulgară a producției poetice. Asemenea efuziuni de gust comun îi repugnau. Măsura severă, eticheta de fier, dau singure ținuta aceea impecabilă, puritatea desăvîrșită.

Cel ce a scris că sentimentalismul e frate de cruce cu pornografia va dispreţui orice neglijență și orice familiaritate a sufletului cu lumea exterioară și cu el însuși : *„L'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain"*, [2] scrie Valéry, amintind de celebrul vers al lui Baudelaire :

„Je hais le mouvement qui déplace les lignes." [3]

Viața, existența însăși, îi apare ca o pată pe curățenia imaculată a neființei :

„Soleil ! Soleil !... Faute éclatante !
Toi qui masques la mort, Soleil,
Sous l'azur et l'or d'une tente
Où les fleurs tiennent leur conseil,
Par d'impénétrables délices,
Toi, le plus fier de mes complices,
Et de mes pièges le plus haut,

[1] „Cine zice exactitate și stil invocă contrariul de ce este visul." ...„în orice lucru, nu mai e de ajuns să-l concepi puternic, să fii plin și îmbătat de el ; nu e de ajuns nici să lași să scape, din clipa mistică, o figură aproape deplin terminată, desăvîrșită în timpul absenței noastre. Doar unui zeu îi este rezervată inefabila distincție între actul și gîndul său. Nouă ne este dat să trudim, să cunoaștem cu amărăciune această diferență."

[2] „Entuziasmul nu este o stare sufletească de scriitor "

[3] „Urăsc tot ce-i mișcare de linii stricătoare."

Tu gardes les couers de connaître
Que l'univers n'est qu'un défaut
Dans la pureté du non être !" [1]

(Charmes, Le serpent.)

Cenzura calmă a intelectului poate însă purifica printr-un fel de purgatoriu de trudă și luptă elementele impuse ale impulsiei primitive. *„Quelle grande que soit la puissance du feu elle ne devient utile et motrice que par les machines où l'art l'engage ; il faut que des gênes bien placés fassent obstacle à sa dissipation totale, et qu'un retard adroitement opposé au retour invincible de l'équilibre permette de soustraire quelque chose a la chute infructueuse de l'ardeur."* [2]

Paul Valéry se menține astfel în cea mai autentică tradiție franceză : intelectualism și clasicism. Forma filozofică a acestor două aspecte e raționalismul, a cărui metodă supremă e matematica. Solitar, îndepărtat de lume, aristocrat prin temperament, el s-a complăcut să privească ambianța numai sub aspectul său geometric, fără să se coboare pînă la realitatea ei vie, care îi apărea, cu siguranță, trivială. De aceea modelele sale sînt Racine și mai ales Edgar Poe din poemul matematic *Eureka.*

De aici atmosfera abstractă, ireală, pur conceptuală a poeziei sale. Dispreţuind tumultul generos al vieții pe care caută — evident fără să reușească — să-l elimine din poezie, arta lui Valéry devine sterilă, uscată, stearpă. Un poet nu se poate despărți de viață și de conținutul ei. Cel ce alungă freamătul și zbuciumul existenței din literatură creează doar o horticultură de seră, debilă și anemiată. Valéry a căutat să sugrume viața, dar n-a reușit.

[1] „Soare, soare, violentă greșeală ! / Tu care maschezi moartea, / Sub azurul și aurul unui cort / Unde florile țin sfat, / În nepătrunse delicii ; / Tu, cel mai mîndru dintre complicii / Mei, și dintre capcanele mele, cea mai înaltă, / Tu împiedici inimile să afle / Că Universul nu-i decît un cusur / În puritatea neființei."

[2] „Oricît de mare ar fi puterea focului, ea nu devine utilă și motrice decît prin mașinile în care arta o angajează : este nevoie de priponiri bine plasate care să pună piedică risipei sale totale, și trebuie ca o iscusită întîrziere să fie opusă reîntoarcerii invincibile a echilibrului, ca să ne fie îngăduit să sustragem ceva din căderea infructuoasă a ardorii."

NOTE DESPRE RAINER MARIA RILKE *

O informație oarecare de gazetă [1] ne anunță că poetul Rainer Maria Rilke a murit de leucemie, în castelul în care se retrăsese. Notița pare pur și simplu fără semnificație. Atîtea adevăruri care mișună în jurul nostru sînt inconștiente de simbolul lor ! Gazetarul care a inserat faptul divers nu-și dădea seama că rîndurile lui iau proporție de teorie estetică. E ca și cum un negustor ar înveli peștele pe care-l vinde în manuscrise de autor celebru. (Lucrul s-a întîmplat.)

Leucemia (excesul globulelor albe) era „boala" lui Rilke. Dacă au mai avut-o și alții e o întîmplare. Era numai boala acestui palid, eterat și îngeresc trubadur. Versurile lui sînt ale unui poet fără sînge. O idee obsedantă a lui Rilke era aceea că fiecare trebuie să moară de moartea lui proprie. Acei care i-au surprins sfîrșitul povestesc că poetul refuza medicamentele ultime fiindcă voia să moară de moartea lui, nu de aceea a medicinei. Dar Rilke a uitat să gîndească (cine știe ?) că poeții mor,

* Poetul Rainer Maria Rilke, care a murit de curînd, e considerat ca cel mai mare liric german al timpului. Originar dintr-o nobilă familie carinthiană, s-a născut în decembrie 1875 la Praga. A fost destinat mai întîi carierei militare, dar în 1890 a părăsit școala de cadeți. Face studii la Praga, München și Berlin. Primă sa culegere de versuri e din 1898: *Leben und Lieder*. Călătorește apoi la Moscova, care are o adîncă influență asupra dezvoltării sale. Fruct al șederii acolo sînt poeziile : *Stunden Buch*. În 1920 publică : *Das Buch der Bilder*. Se stabilește apoi la Paris, unde intră secretar la sculptorul Rodin. În 1904 apar *Poveștile despre Dumnezeu*. În 1908 două volume *Neue Gedichte*, apoi în 1910 romanul său autobiografic *Caietele lui Malte Laurids Bridge*. A tradus în nemțește pe A. Gide *(Le Retour de l'enfant prodigue)* și P. Valéry, *(N. a.)*

[1] Scris în 1928. (N.a.)

dar mai ales trăiesc în boala lor. Oricine a citit versurile acestui cîntăreț cu sînge alb își dă seama ce formidabilă explicație a operei sale oferă fiziologia. În acest caz, victoria organicului e ofensator zdrobitoare cînd gîndești că :

„Chemins qui mènent nulle part
entre deux près,
que l'on dirait avec art
de leur but détournés.

Chemins qui souvent n'ont
devant eux rien d'autre en face
que le pur espace
et la saison [1]*"*

(Vergers)

n-au fost poate scrise decît fiindcă globulele albe întreceau pe cele roșii cu cîteva milioane ! Dar iată că limfatismul se găsește aici în corelație strînsă cu genialitatea. Rarefacția vitalității dă poetului o altă cunoaștere, prin care surprinde necunoscutului nevăzute raporturi. Este atîta imaterialitate, atîta puritate în poezia lui Rilke, că ea nu poate fi decît urmarea directă a unei naturi despămîntenite, ușurate de lestul trivial al trupului, de sanguinitatea violentă, de exuberanța indiscretă a vitalității organice. O altă dozare a sîngelui : o altă poezie. Evident că nici o influență a mediului social n-a venit să combată această deficiență biologică, fără de care poetul n-ar fi rămas așa cum era construit.

Rilke a fost o umbră chinuită și rătăcitoare. Căci poetul a păstrat în el atît minim de viață, cît a trebuit pentru ca suferința să fie încă posibilă. Pe nici unul din punctele globului nu-și găsea odihna. A aspirat către aerul Moscovei de atunci, care, o dată ajuns, i-a făcut

[1] Drumuri care nu duc nicăieri,
Drumuri între două pajiști,
Parcă cu meșteșug
Abătute de la ținta lor.

Drumuri care-adesea n-au
Dinaintea lor nimica.
Decît spațiul pur
Și vremea de afară .

indispensabilă grația senzuală a plasticii pariziene. S-a alipit atunci un moment de Rodin căruia i-a servit drept secretar. Apoi Roma, München, Copenhaga, care prin ceţurile ei, ca prin ochelari fumurii, îi apăra ochii delicaţi de lumina Sudului, care răneşte şi orbeşte. Dar fiecare din acestea o dată atinse, îi deveneau insuportabile, şi odiseea reîncepea. Boala constitutivă, preparată, după cum ne-o spune el însuşi, de strămoşi, zeloşi în a se păstra debili, a oprit dezvoltarea normală. Rilke a rămas tot timpul un copil. Sînt precipitate care introduse în momentul fermentaţiei opresc alcoolizarea vinului şi-l păstrează multă vreme dulce ca un sirop. Sînt boli care ne eternizează mereu la vîrsta de optsprezece ani. Adeseori bolile acestea, care întîrzie maturitatea, îi fac pe poeţi.

Se ştie de mult că natura copilului şi a poetului sînt înrudite. Şi unii şi alţii se joacă inocenţi. De cîtăva vreme însă constatarea a fost confirmată experimental. Un psiholog german, Jäensch, a arătat că pînă pe la 12 ani imaginile copilului sînt total deosebite de ale adultului. Ale celui dintîi sînt extrem de subiective, halucinatorii, bîntuite de visuri mitice monstruoase, de vedenii terifice ori fantaste. Abia cînd se formează o dată cu maturitatea, controlul logic, conceptul şi abstracţia, abia cînd se formează funcţiunile obiective, aceste vedenii sînt împrăştiate, dizolvate de controlul cu realitatea. Taine încă spunea despre imagine că e o halucinaţie adevărată. Imaginea copilului e mai mult halucinaţie şi mai puţin adevărată. Conştiinţa copilului e extrem de subiectivă. El crede în plăsmuiri şi le vede peste tot. Dar psihologul german, prin migăloase şi răbdătoare statistici, a stabilit că asemenea imagini nu le are numai copilul, dar şi primitivul (chinuit de apariţiuni mistice inexplicabile pentru el) şi mai ales poetul. El le-a găsit la Goethe cîteodată şi de cele mai multe ori la Novalis.

Am putea afirma atunci, cu probe pozitive, că poetul e oarecum un copil întîrziat. Un anumit accident, necombătut în societatea capitalistă, indiferentă, o boală în speţă opreşte evoluţia normală a sufletului către maturitate, fixîndu-l în adolescenţă, în candoare şi frăgezime. Firește oprirea nu e completă şi definitivă. Din cînd în

cînd, ici şi colo, licăriri de mentalitate adultă se ivesc. Această semi-conştiinţă de adult deosebeşte pe copil de poet. Dar efectul ritmului între cele două mentalităţi, care alternează în suflet, e cu atît mai preţios din punct de vedere estetic. Conştiinţa cîteodată lucidă a bărbatului oferă un contrast, un cadru pe care sensibilitatea poetului se înscrie mai luminos, mai accentuat, mai potenţat. Dacă între versuri delirante, asemănătoare viselor copilului, se aşterne un rînd de luciditate, accentul e pus şi rezultatul e cu atît mai plin de caracter. O poezie întreagă de vis ar fi monotonă şi de-a dreptul puerilă. O licărire de conştiinţă e necesară ca să ne aducă aminte că avem de-a face cu acel tip specific de copil care se cheamă poet, şi nu cu altul, adică un copil apucat din cînd în cînd de accese de luciditate, pentru ca delirul lui să nu fie saturant, inexpresiv şi să ne aducă aminte că iluzionismul e pînă la un punct conştient, că poetul ştie că face înadins pe copilul, adică face artă.

Constatările acestea sînt valabile la mai toţi poeţii. La Rilke ele sînt evidente. Sînt oarecum semnificative, tipice pentru toată speţa. El e „poetitatea" făcută substanţă anume parcă să ilustreze teoria.

Rilke e animist. Ca toţi copiii, el populează cu viaţă misterioasă de poveste universul. El învie sufletul amorţit al lucrurilor. Pentru el, fiecare din acestea au biografia lor. A unora modestă şi retrasă, a altora simbolică şi eroică. Unul din criticii săi, Wilhelm Michel, observă: *„Este un cuvînt pe care-l întîlnim la Rilke cu o bizară frecvenţă, cuvîntul: lucru. E surprinzător cîte lucruri ştie Rilke despre lucruri. Că lucrurile trăiesc se ştia şi înainte de el. Dar nimeni n-a îndrăznit să deducă cu atîta uşurinţă această solidaritate de speţă, care îl face pe Rilke să trateze lucrurile cu o politeţe aşa de prevenitoare. El are grijă de ele ca de suflete. Le lărgeşte dreptul la viaţă în dauna hegemoniei umane; dovedeşte rudenia noastră cu ele, pe care ieşirea din haosul comun o probează. El e stăpînul şi salvatorul lucrurilor!"*

De la această stare de spirit pînă la panteism e numai un pas. Rikle îl găseşte pe Dumnezeu pretutindeni în toate ipostazele universului. Cu adoraţie el aspiră mereu la contopirea cu marele tot. *„Viaţa mea se îndeplineşte în*

cercuri din ce în ce mai largi care închid în ele lucrurile. Dar poate ultimul cerc nu-l voi ajunge niciodată. Mă învîrtesc mereu în jurul lui Dumnezeu."

Confundarea mistică cu lumea nu suprimă însă caracteristicul artei lui Rilke. Viziunea lui nu devine cenușie, o viziune în care se pierd contururile și aspectele, așa cum se întîmplă la unii romantici germani, bunăoară la Novalis. Oricît își dilată sentimentul, el știe încă să prindă caracteristicul. G. Simmel scrie în această privință : „*Artistul poate ceea ce nu poate omul logic : poate lărgi un concept în toată ambianța lui, fără ca acesta să-și piardă conținutul*". Acesta e tocmai cazul lui Rilke. Fără să limiteze prin linii marginale, întinzîndu-și simpatia pînă la panteismul desăvîrșit, el păstrează mereu drepturile artei care caracterizează.

Și dacă poetul e un anumit copil, copilul tip e copilul orfan. Cei cu familie, cu ocrotire sînt sau se simt mai puțin copii. Ajutorul părinților le ține loc de experiență proprie. Completat cu sfaturi bătrînești care-i protejează mereu, ei sînt doar pe jumătate copii. Numai cel lăsat pradă vieții acerbe își simte bine slăbiciunea și dezorientarea iremediabilă. Acest copil e Rilke. El e orfanul abstract :

> „*Ich habe kein Vaterhaus*
> *und habe auch keines verloren ;*
> *meine Mutter hat mich in die Welt hinaus*
> *geboren.*" [1]
>
> *(Das Buch der Bilder.)*

Un astfel de copil nu se poate adapta, nu poate lupta. El se resemnează pasiv. Și lumea îi apare așa de grandioasă (se știe că proporțiile și distanțele sînt pentru copii mult mai mari ca la oamenii vîrstnici), încît spectacolul vieții îi oferă o veșnică adorație religioasă. Copilul trebuie să adore întîi mama și, dacă n-o are, orice seamănă cu ea. Rilke nu utilizează fenomenele, lucrurile. El nu-și completează, nu-și întregește, nu-și îngrașă eul cu ele. Tot ce poate face e să le iubească. Dar lucrurile, după cum

[1] N-am nici o casă părintească / și nici n-am avut vreuna ; mai-că-mea m-a născut în lumea de afară.

spune el însuși, după ce îl golesc de iubire, îl azvîrlă deoparte. „*Odăile mă părăseau de îndată ce-mi era rău, ca și cum s-ar fi temut să fie compromise și amestecate în nenorocitele mele întîmplări. Stăteam jos, și fără îndoială aspectul meu era așa de înfricoșător că nimic n-avea curajul să fraternizeze cu mine. Chiar și lumina, căreia îi făcusem serviciul de a o aprinde, nu voia să știe nimic de mine. Ea ardea pentru ea singură, ca într-o odaie deșartă*". El nu ia nimic, și dă veșnic. Raporturile lui cu universul nu sînt reciproce, sînt unilaterale : e exploatat de toată lumea, inclusiv de lucrurile inanimate, care, după ce-l absorb, îl alungă.

E normal ca un astfel de orfan părăsit să fie mereu înfricoșat. În societatea capitalistă orfanii sînt mai abandonați ca oriunde. De aici acea „*angoisse*" specifică celui care adoră veșnic și nu e iubit niciodată. Și dragostea lui Rilke e aceea a unui copil. Adultul iubește de cele mai multe ori condițional : iubește dacă e iubit. Copilul n-are încă orgoliu și nu așteaptă răspuns. El își adoră păpușa neînsufletită și nu așteaptă din partea ei o declarație de dragoste. Rilke vrea să paralizeze indiferența naturii și a oamenilor prin dragostea lui nemăsurată pe care o oferă mereu orișicui. Însă cine știe dacă îl ascultă cineva, fiindcă dragostea care se oferă veșnic nu e luată în seamă, mai ales într-o societate feroce care apreciază numai utilitatea.

Dar ceea ce nu se desfășoară în viață se derivă în artă. Și poetul își cîntă ca pentru el singur, și pentru alții care-i seamănă (și cine nu-i seamănă în unele momente ?) infinita lui iubire neascultată, de ecoul căreia, de altfel, se dispensează blînd.

*

Vîrsta poetului e a copilului (a unuia anumit). Dar sexul lui ? Mai trăiește în Rainer Maria Rilke și un suflet de fată.

> „*Mädchen, Dichter sind die von euch lernen*
> *das zu sagen, was ihr einsam seid ;*
> *und sie lernen leben an euch Fernen,*

wie die Abende an grossen Sternen
Sich gewöhnen an die Ewigkeit." [1]

(Das Buch der Bilder.)

O poezie „despre fete" se sfîrșește cu versurile :

„Aus ihrem Leben geht jede Türe
in einen Dichter
und in die Welt." [2]

(Das Buch der Bilder.)

Structura sufletească a fecioarelor e înrudită cu a poetului. Dacă trebuie formulată scurt, vom spune că la acestea și la poet sufletul e dominat de același element comun : *presentimentul*. Fecioarele n-au trăit încă. N-au în urma lor experiența, cunoașterea vieții, a faptului de aproape. Din vagi indicii, din instincte nedezvoltate care adulmecă abia seria posibilităților viitoare, din virtualități nepotențializate, din pasiuni, din iubiri și uri care n-au fost, dar care așteaptă să fie trăite, ele emit asupra viitorului fragile și timide ipoteze. Presentimentul e singurul mod dat tinerelor fete ca să cunoască viitorul. Ele n-au trăit încă, așteaptă să trăiască. Ele nu știu, dar ghicesc.

Dar poetul n-a trăit nici el. Fixat de soartă și de oameni, printr-o întîrziere în evoluție, el se găsește la periferia vieții. Și el e proaspăt, curios, neîntrebuințat de viață încă (aceasta durează cîteodată pînă la sfîrșitul vieții), așteptînd mereu miracolul care trebuie să vie. Și el întrezărește abia misterul viitor. Plăpînd și veșnic virtual exprimă ceea ce nu s-a realizat, substanța posibilă pe care existența n-a turnat-o încă în forme fixate. *„Les plus beaux vers sont ceux qu'on n'écrira jamais"* [3], la care poetul răspunde : cea mai frumoasă viață e aceea care

[1] Fetelor, poeți sînt aceia care de la voi învață
Să spună ceea ce voi sînteți, voi în unicitatea voastră :
Și ei, prin voi, învață să trăiască depărtările
Așa cum serile, grație stelelor mari
Se deprind cu veșnicia.

[2] Din viața ei fiecare poartă
Duce spre un poet
Și duce spre lumea-ntreagă.

[3] Cele mai frumoase versuri sînt acelea care nu vor fi scrise niciodată.

n-a fost încă trăită. Dacă în relațiile lor cu lumea exterioară, alții au experiența ori judecata, ca și tinerele fete, poetul n-are decît presentimentul.

„Ich bin wie eine Fahne von Fernen umgeben.
Ich ahne *die Winde, die kommen, ich muss sie leben,*
während die Dinge unten sich noch nicht rühren :
die Türen schliessen noch sanft, und in dem
Kaminen, ist Stille." [1]

(Vorgefühl, Das Buch der Bilder.)

Dar din toate presentimentele, cel care-l stăpînește mai mult pe Rilke e acela al morții. Pe acesta toată lumea îl are, subconștient, de la o anumită vîrstă. Cu atît mai mult însă îl îngrozește moartea pe cel care n-a trăit încă. S-a spus că dacă de-a lungul unei vieți ne-am realiza absolut toate dorințele, dacă viața noastră ar fi epuizat toate temele cîte i s-au pus dinainte, moartea ar veni, firesc și liniștit, fără groază, la sfîrșit, cum vine, seara, nevoia de somn. Am fi ca acei eroi biblici, încărcați de ani, sătui de viață, care așteptau moartea cu seninătate, ca un repaus pe care-l doreau. Dar acela care a rămas tot timpul în prefața vieții, care a bănuit doar prin presimțiri conținutul variat și complex la infinit al existenței, acela va considera cu atît mai grozavă moartea, cu cît n-a înțeles încă nimic din viață. De aici obsesia morții la Rilke, ideea că fiecare din noi o are într-însul, că oricine *„își are moartea lui"*, stampilată specific de individul care a fost.

*

Alții pot fi poeți, plus un epitet oarecare : poeți de idei, descriptivi, liberi, muzicali etc.

Rilke a fost „Poetul", prin excelență a fost numai poet, poetul-poet, dacă se poate spune. Pentru el o poezie a fost o teorie a cunoașterii, o etică, o estetică. A fost totul.

[1] Eu sînt un steag înconjurat cu depărtări.
Eu ghicesc vînturile care vin, eu trebuie să le trăiesc
Cît timp lucrurile de jos încă nu se mișcă :
Ușile se închid încă încetișor, și în cămin este tăcere.

A creat-o în artă și a trăit-o în viață. Biografia sa e destinul poetului de totdeauna. Pelerinajul lui dintr-un loc în altul constituie o veșnică țesătură de reverie. Ca să înțeleagă lumea și viața, alții au senzații, imagini ori idei. El a avut visul.

Interiorizat în contra vieții, pe care ca și poeții indieni o considera ca pe un anumit coșmar, Rilke nu primea aproape nimic dinafară, ci doar proiecta mereu. Senzațiile lui nu sînt surse de informație, sînt pretexte de vis.

Există în psihologie o lege numită psihofizică, după care senzația e un reflex slab al excitației : trebuie să crească în intensitate mult aceasta din urmă, ca să crească puțin și cea dintîi. Din materialul brut care e excitația, doar foarte puțin se transformă în metalul bun care e senzația. Rilke contrazice legea psihofizică. La dînsul procesul e aproape invers. Plin de interioritate, e de ajuns o slabă excitație ca să se declanșeze o întreagă bogăție dinăuntru. Și cu cît excitația e mai slabă, cu atît vibrarea interioară e mai puternică, fiindcă nu-i face concurență nici o realitate externă, care impunîndu-se constrîngător dinafară i-ar tulbura visul și libertatea lui. Cu această organizație ezoterică, e firesc să fi căutat, din afinitate, nordicii. I-a plăcut mai cu seamă Iacobsen, alt visător al Septentrionului cețos, și, ca să-l guste, a învățat limba daneză.

Dacă toată problema cunoașterii exterioare e condiționată la Rilke de reverie, nu înseamnă că aceasta n-are disciplina și logica ei. Ea nu e dezordonată și împrăștiată.

Poetul ține la o anumită rigoare, la exactitatea visului cu el însuși. Aproximațiile îl supără. Nu poate iubi „*à peu-près*"-ul. În *Caietele lui Malte Laurids-Bridge* a povestit undeva următorul episod. Poetul Felix Arvers era în agonie într-un spital. „*El murea dulce și liniștit și călugărița îl credea poate mai aproape de moarte decît era în realitate. Atunci ea strigă cu putere un ordin oarecare, arătînd unde se găsește cutare obiect. Era o călugăriță incultă și destul de simplă : nu văzuse niciodată scris cuvîntul «coridor» pe care nu-l putu evita în acel moment. I se întîmplă astfel să zică «colidor», fiindcă credea că se pronunță așa. Atunci Arvers respinse moartea. I se părea necesar ca mai întîi să clarifice aceasta. Deveni astfel lucid cu totul și explică că trebuie spus «coridor». Pe urmă muri. Era un poet, și ura aproximația : sau poate adevărul singur i se părea important ; sau poate era supărat că trebuia să capete ca ultimă impresie, aceea că lumea continua să existe așa de neglijent.*" Arta are pedanteria ei, ca și știința.

Nimeni, în unele momente cu toată emoționalitatea și subiectivismul lui, nu e mai aproape de „starea pură" ca Rilke. Visul său, degajat de orice materializare, de orice balast inutil, reflectează tempo-ul primar, direct, nealterat al pulsației sufletești. Poezia sa se înalță curată de orice pîngărire.

H. KEYSERLING *

Am cunoscut astă-iarnă, în București, cu ocazia conferințelor sale, pe contele H. Keyserling. Un uriaș diform nu lipsit însă de oarecare pretenții de eleganță. Corpul de vareg, dar figura sincer asiatică, de nuanță tătărească (contele Keyserling ne spunea, că după mamă, se trage din Gingis-Han).

Această masă enormă, era agitată de una din cele mai neastîmpărate vioiciuni pe care le-am văzut vreodată, astfel încît acest om imens și greoi era într-o perpetuă agitație, de cele mai multe ori dezordonată. Avea tresăriri și bucurii subite de barbar surprins, izbucniri exuberante de copil și apoi, numaidecît, atitudini de etichetă aspră, provenite probabil din amintirile unei vieți de curte dusă de el, ori, cîndva, de strămoșii săi. Și ce vervă, Dumnezeule ! El e purtătorul de cuvînt cel mai fanatic al filoasiatismului. L-am simțit ușor francofob, pentru motivele știute : raționalism, decadență etc.

Ne povestea că pînă în 1917 a trăit viața de proprietar rural : agricultură, lectură, vînat. Ca să nu se anchilozeze, sau cum spunea el, să nu devină o personalitate, a făcut întinse călătorii. Dar după 1917, a simțit, deodată, că are ceva de spus lumii. Și atunci a început să scrie și să vorbească. Un prinț generos i-a ajutat eforturile, facilitîndu-i o școală de înțelepciune la Darmstadt, unde predică din cînd în cînd la discipoli ascultători și zeloși. Prima sa operă care l-a făcut celebru e *Jurnalul de călătorie al unui filozof*, aprecieri filozofice asupra vieții din India, Japonia, China, America. Singura sa carte cu adevărat remarcabilă. Simpatia pentru civilizațiile extrem orientale venea la momentul său. O. Spengler scrisese *Decadența apusului*. Germania deziluzionată de războiul mondial se refugia înspre răsărit. Se înțelege că contele H. Keyserling a devenit numaidecît celebru. Au început după aceea invitațiile de conferințe, ori măcar cum se obișnuiește în Germania, de autografe, de colaborări, scrisorile de admirație etc. Acest *„hobereau"* instinctiv, muzical, spiritual și incoerent s-a trezit apostol și șef de școală.

* Apărut în 1928. *(N. cd.)*

Din ziua aceea a apărut în contele chemat să reformeze lumea, o nouă preocupare : ceremonialul care trebuia să întrețină noua sa situație. De aici acel amestec de instinct primar și de poză artificială, de ușor șarlatanism, de mistificare și de credință, combinație inerentă poate tuturor fundatorilor de școli și de dogme, cu un cuvînt tuturor celor care oficiază.

Conținutul acestei doctrine ? D. Maurice Boucher îl analizează cu pătrundere și imparțialitate într-o lucrare recentă *La philosophie de H. Keyserling*. El e greu de rezumat însă fiindcă nu e legat de un sîmbure central. Scrierile contelui Keyserling sînt spirituale, bine scrise, cuprind nenumărate observații de detaliu ori reflecții profunde. Sistemul său însă, e mai puțin coerent. El e, în orice caz, foarte modern. Se înțelege, combate știința, dar reabilitează filozofia. E spiritualist. Crede în acțiunea limitată a oamenilor mari. *„Nu există mediu, există numai personalități creatoare"*. După cum se vede, Carlyle, trecut prin Nietzsche. Realitățile economice sînt sacrificate celor pur spirituale. De altfel influența acestui din urmă filozof asupra contelui Keyserling e vizibilă pînă și în stilul său. Adevărul după el, trebuie conceput ca un șef de orchestră, adică, simfonic. El constă în a intra în toate punctele de vedere, în toate mentalitățile, a le pătrunde sensul și semnificația.

Toate sînt necesare ca să dea o anumită tonalitate, un anumit simbol. După cum remarcă Maurice Boucher, în cartea sa, filozofia lui H. Keyserling, e prima filozofie fără conținut, fiindcă ea caută să le priceapă pe toate. Fără discuție, fără polemică însă, căci acestea sînt sterile. Totul e să combini între ele diferite mentalități extreme,

pentru a crea sinteze fecunde. H. Keyserling vrea să apropie între ei șoferul european și american, reprezentantul determinismului economic și materialist, de fachirul extatic al Indiei, simbolul forței pur spirituale.

Astfel se va reconcilia Europa cu Asia, spre binele umanității viitoare. După cum se vede, contele H. Keyserling e mai mult un om de temperament pitoresc, decît un filozof propriu-zis.

PAUL MORAND, CĂLĂTOR *

Cineva a pomenit o dată, în legătură cu Paul Morand, numele lui Marco Polo. Apropierea se sprijină însă numai pe o aparență formală. Vasco de Gama, Marco Polo, Spătarul Milescu au putut ajunge în țara minunată a chitailor sau la Capul Bunei Speranțe pentru alte motive decît acelea pentru care Paul Morand a făcut înconjurul acestei minuscule și, de azi înainte, prea cunoscute și sarbede planete.

Strămoșii noștri, oameni tari, simpli și previzibili ca un motor Diesel, considerau călătoria ca o nenorocire.

O mie de rădăcini îi țineau împlîntați de pămîntul pe care-l idolatrizau și pe care, răzăși aprigi și hrăpăreți, îl voiau numai al lor. Tot ce nu era proprietate era neinteresant. Civilizația era pur teritorială. Cînd năpasta cădea pe unul, părăsindu-și nevasta cu ochii înlăcrămați și privind din depărtări conacul tabieturilor lui dragi, pornea spre zări străine ca și cum ar fi ispășit un blestem. Așa ne povestește Fustel de Coulanges că plecau cruciații. Și tot așa plecau negustorii venețieni sau genovezi, precursorii comis-voiajorilor de azi, către țărmurile barbare ale Pontului-Euxin. Evul mediu slăvea fidelitatea ca marele și unicul său principiu. Dar călătoria era trădare. Alți oameni, alte legături, alte jurăminte, alte iubiri. Fericirea era tradiția, continuitatea, amorțeala dulce în dresajul învățat o dată pentru totdeauna de întreaga speță și transmis cu grijă și punctualitate din tată în fiu. Căci călătorul e, oricum, un om fără prea mult caracter, în sensul vechi al cuvîntului. Călătoria e diletantism și ușurință.

* Scris în perioada 1820—1940. (*N. ed.*)

După ce s-au descoperit Americile, spaniolii au început a călători din grandomanie. Setea de eroism, gustul de dominație, onoarea de a fi al doilea în țara sa, de a fi comandant și nu comandat, sînt mobiluri care au scris cu sînge, cu săgeți otrăvite, cu morți de sete și epidemii de ciumă niciodată isprăvite, măreața epopee spaniolă a colonizărilor.

Călătoria avea un substrat utilitar : cucerirea ori afacerile. Ea nu ajunsese încă în faza ei inutilă și artistică : călătorie pentru călătorie. Primul Flaubert al călătoriilor dezinteresate, la care mijlocul a devenit scop, e Paul Morand. Nu trebuie însă uitat minunatul aventurier Iacopo Cassanova, care a călătorit fără profit material, mînat numai de pofta senzuală, de curiozitate și de spirit boem. Principiul utilității și principiul plăcerii și-au creat azi două tipuri perfect diferențiate : comis-voiajorul și *„globe-trotter"*-ul. Unul urmărește ceva, celălalt rătăcește fără scop : călătorul de ieri și cel de azi.

Încetul cu încetul tendința „călătoriei pentru călătorie" devine un exces, adică un viciu, plăcerea o corvoadă apăsătoare, preferința o obsesie. Ca și în cazul avariției sau al erudiției, unde banul sau informațiile din simple instrumente devin idoli, gustul pentru peregrinare devine imperios și despotic. *„Globe-trotter"-ul* e sclavul său neputincios.

Numai că și printre *„globe-trotteri"* trebuie stabilite deosebiri și nuanțe. De la început se desenează două categorii : cea anglo-saxonă și cea europeană. Primii călătoresc după cum fabrică : în serie. Voiajul lor are o accepție cantitativă. El e făcut după un automatism prestabilit, fără surprize și fără neprevăzut. Obiectivul și programul sînt stabilite rigid, fără posibilitate de variație. Itinerariul constituie o disciplină de fier, neîndestulătoare. La cutare zi cutare loc. Pentru cutare ruină sau catedrală atîtea ore, fără o minută în plus ori în minus. Dacă se poate spune „vagabondaj standardizat". Asemenea călătorii nu se pot face, firește, decît colectiv și cu cicerone. Europenii se muncesc să menție cît pot călătoria individuală și calitativă. Dar voința nu le ajunge. Și ei se resimt de caracterul vremii, a cărei supremă maximă e „timpul e banii". Totul trebuie făcut scurt și repede.Paul Morand, poate cel mai

înteligent și mai visător din călătorii moderni, nu se poate compara totuși cu Cassanova. Scriitorul francez a trebuit să facă înconjurul lumii într-un timp limitat și mai ales în anumite locuri.

Atît pentru Havai, atît pentru Colombo, atît pentru Șangai. Aventurierul venețian nu știa încotro merge, cît va sta într-un oraș, unde va ajunge. El nu poruncea împrejurărilor, ci se lăsa ademenit și determinat de ele. El nu știa ce aduce ziua de mîine, nici cît va dura prezentul.

Dar călătoriile lui Paul Morand păstrează aspectul calitativ prin curiozitatea complexă care stă la baza lor. Cultura omului de azi e mult mai mare decît posibilitățile lui de acțiune în țara sa natală. Din liceu aflăm nostalgia pădurilor virgine, chemarea misterioasă a Saharei, zidurile Chinei. Robinsoni nesatisfăcuți visăm îndărătnic, într-o viață cenușie de funcționar că, odată, înaintea morții, pasul nostru va atinge spațiile libere și superbe ale acestei planete. Sîntem, din copilărie, însetați de specific și de pitoresc, care se împletește ca un vis paralel alături de viața noastră. Paul Morand e un colecționar de specifice locale. Complexitatea sa sufletească, de substanță franceză la bază, nu se poate satisface decît în caleidoscopul infinit al moravurilor și locurilor stranii și depărtate. Particularismul îl cheamă ca o sirenă de dincolo de orizont. Ochiul său nu e opac sau distrat : e liber, vioi, deschis. Nimic nu-i scapă acestui scăpărător observator. Cînd nu poate descoperi o fizionomie precisă, el culege măcar material documentar, pietre pentru un templu pe care-și rezervă să-l construiască mai tîrziu. Și cînd prezintă aceste note, voit răzlețe, ca în *Hiver caraïbe* ori ca în *Paris-Tombouctou*, el nu-și dă seama că ne-a oferit totuși un desen clar și conturat.

Setea sa de caracteristic conține o înfrigurare. Mi se pare că e teama ca aceste comori de caracteristic etnic să nu dispară înainte ca el să le fi văzut și fixat. Și poate că are dreptate.

În prefața fermecătoarei sale cărți *Rien que la terre*, făcînd aluzie la viteza formidabilă a circulației în timpul nostru, el se așteaptă că într-o zi un copil va putea spune mamei sale : *„Dă-mi iute ceaiul, fiindcă voiesc să plec în India și să mă întorc pînă diseară"*. În ziua aceea planeta

noastră, dezvirginată, banală, uniformă, nu va mai fi nimic altceva decît plicticosul pămînt. Și ziua aceea poate că nu e departe. Telefonul, radioul, cinematograful nivelează reliefurile locale. Moravurile tradiționale dispar. Specificul e distrus fără milă. Costumul cu melon, umbrelă și ghete americane va înlocui penele pieilor-roșii, turbanul arab sau fesul turc.

Maioneza se va mînca pe tot pămîntul și toată lumea va dansa fox-trotul și va circula cu automobilul. Ne așteaptă uniformizarea culturii. Și instrumentul cel mai harnic al acestei uniformizări e tocmai călătoria. Prin ea alergăm după particular și caracteristic și tot prin ea îl desființăm : tragedie ascunsă și perfidă, dilemă absurdă a călătoriei moderne.

În generația trecută, oamenii plecau peste mări și țări ca să-și schimbe decorul vieții, să-și varieze existența, să-și dea iluzia unei reînnoiri, a unei alte existențe. Un nou început în alte condiții de viață. Dar fiecare își poartă peste tot numai sufletul său, pe care peisajul îl zvîrle mereu înapoi. H. de Monterlant a descris disperarea fără mîntuire a călătorului urmărit de „*spleen*"-ul și obsesia sa. Goana din loc în loc, din oraș în oraș, cu umbra preocupărilor noastre mereu după noi, cu speranța unei oaze în care nu putem ajunge niciodată.

Paul Morand are și acest merit, e un călător activ, pasionat, dionisiac. El nu pleacă din insuficiență și tristețe, ca să se consoleze cu oameni misterioși și rari, cu flori, cu ape și păduri, pelerinajul său e ca o poezie euforică. Ea țîșnește din exuberanță, din veșnică tinerețe, din prea plin de viață. Paul Morand pleacă voios și senin, în dimineți radioase de vară, ca un școlar în prima sa excursie.

CĂRȚI

BALZAC

Cousine Bette

Gargariselile trandafirii, ca și entuziasmul simplist asupra „bunătății înnăscute", a „menirii supreme a omului" pe această planetă, sau asupra altor vesele butade *ejusdem farinae* nu l-au ademenit niciodată pe fondatorul socialismului științific Karl Marx.

Înzestrat cu această mentalitate nu e de mirare că a fost atras de literatura lui Balzac, frescă realistă în care rapacitatea burgheză se dezvăluie monstruos. Se știe că Marx a voit să închine un studiu lui Balzac. Și din toată opera acestuia, ceea ce l-a atras mai mult e *Cousine Bette*. Cu adevărat, nicăieri burghezia nu e mai hîdă, mai sumbră, mai înfiorătoare în goliciunea ei, îndepărtată de orice mască, ca în acest roman.

Crevel sau M-me Marneffe depășesc media banală a cruzimii omenești. Răutatea lor nu e comună, și figurile lor sînt plăsmuiri de apocalips. Exemplificări de acestea îi trebuiau lui Marx ca să condamne alterarea omului în faza capitalistă. Afinitate în morală : iată o primă apropiere între Marx și Balzac.

Mai există și o a doua. Titlul care și-l acorda Balzac cu maximum de plăcere era acela de „doctor în științele sociale". [1] Ambiția sa supremă a fost să picteze toate aspectele societății timpului său, să arate forțele care o realizează, tendințele care o animă, deformarea sufletească pe care un asemenea grup o aruncă asupra indivi-

[1] Pe vremea lui Balzac, nu existau termenele : sociologie, științe sociale. Expresia „științe sociale" este deci o inovație literară a lui Balzac. *(N ed.)*

zilor ce-l compun. Se întîmplă însă că această societate e tocmai aceea capitalistă și încă la începuturile ei eroice. Lucrurile se petrec după 1830, sub regalitatea ipocrită și mediocră a lui Louis Philippe, pe vremea cînd o aparență de libertate politică, de cvasi-constituționalism, cu alte cuvinte de falsă democrație permiteau forțelor economice să se acumuleze în mîna cîtorva, la umbra articolelor de lege și a poliției vigilente să le asigure liniștea. Guizot sau un altul lansaseră faimoasa formulă *„enrichissez-vous"*. (Există o întreagă literatură istorică care pretinde că Guizot nu a spus celebra invitație. Lucrul e indiferent, fiindcă vorba e perfect caracteristică și, chiar dacă nu a fost spusă — cum se zice — trebuia inventată.) Cu o economie de formă agricolă, fără mine puternice de cărbuni și fără tradiție tehnică, Franța încă nu cunoscuse capitalismul industrial. Proletariatul aproape nu exista, iar epavele omenești care se chemau lucrători sînt prezentate de suflete caritabile ca Villermé ori Buret, întreprinzători de anchete sociale, în același rînd cu animalele. Lucrau 16 ore pe zi pentru un salariu de mizerie, locuiau în pivnițe și erau acoperiți cu zdrențe. Din asemenea masă abrutizată nu putea ieși o conștiință de clasă. Revoltele, ca cea de la Lyon în 1832, ori ca insurecția din 1839, ne apar cel mult ca reacții spontane contra foamei. Dar dacă Franța nu cunoștea capitalismul industrial, ea începuse să cunoască pe cel financiar, bancar. Atunci apar speculațiile temerare de bursă, marile împrumuturi de stat, uzura neînduplecată, atunci se împletesc averile imense care înlocuiesc, prin importanța lor în stat, vechea aristocrație tradițională. Parvenitismul devine forma socială normală. Recența lui se vede în lipsa de eleganță și pudoare care-l împinge să se desfete peste tot. În locul aristocrației vechi, cu moravuri cînd bățoase, cînd idilice, care își consolidase manierele în patru sute de ani de putere și civilizație, apare o clasă barbară și puternică, avidă și dezorientată, cinică și ridicolă. Începuturile capitalismului sînt nefaste din punct de vedere social și mai urîte din punct de vedere estetic, decît apogeurile sau apusurile acestuia. Atunci revoluțiile care deplasează averile sînt mai brutale, ardoarea de luptă, de victorie, mai aprigă,

contrastele mai bruște, efectele pentru spectator mai triste ori mai vizibile, după cum e temperamentul celui care privește.

Cînd toate acestea se întîmplă la un popor serios, plin de vitalitate, ciocnirile iau un aspect tragic. Revoluția economică burgheză a produs la noi lumea lui Caragiale, meschină, desigur, dar mediocră și în răutate, deci mai degrabă comică. În Franța aceleași transformări au produs lumea lui Balzac. La cauze analoage efecte literare deosebite. Caragiale și Balzac reprezintă măsura și calitatea reacției produsă de egale transformări sociale la două popoare deosebite, iar literatura lor un fel de termometru etnic. Ferocitatea eroilor balzacieni are însă și o altă explicație economică. Între mentalitatea produsă de capitalismul industrial în secolul al XIX-lea — de pildă cel englez — și cea produsă de capitalismul bancar e o mare diferență.

Bancherul are cu totul alt rol decît proprietarul unei fabrici. Viața sa e concentrată într-un singur scop : acumularea bogățiilor. Dar această acumulare e sterilă, căci se face alături de orice activitate productivă, numai printr-o speculație pură. Atitudinea bancherului în viață e aceea a egoismului perfect. Dacă industriașul se mai gîndește cîteodată și la colectivitate, la muncitorii pe care-i exploatează, financiarul nu se gîndește decît la el.

Franța anilor 1830—1848 cunoaște mai ales capitalismul bancar. Cînd Marx ajunge în exil la Paris, către 1846, peisajul social care i se înfățișează e acela pe care îl contemplase și Balzac cîțiva ani mai înainte. Astfel, un realist sincer și un materialist se întîlnesc în același obiect de studiu. Reacțiunea e și ea aceeași.

Crevel e ilustrarea concretă a omului tip pe care l-ar fi zugrăvit Marx, dacă, în loc de un tratat de economie politică, ar fi scris un roman. E *Capitalul* făcut om. Lacom, avar, grandoman, infatuat, grosier, dar mai ales mercantil. La el totul — arta, dragostea, știința — e în funcție de bani. Unei femei pe care o iubește îi spune : *„Je t'aime comme un million"*. Totul se cumpără ori se vinde : raporturile dintre oameni devin exclusiv economice. In *Manifestul comunist*, Marx și Engels au scris o pagină emoționantă despre mercantilizarea sentimentelor prin civiliza-

ția capitalistă. Felul de viață feudal era mai degrabă idilic. Legăturile dintre oameni aveau la bază afecția ori ura, rareori interesul. Poezia nu se cumpăra cu bani, iar viața era familială, patriarhală, cîteodată eroică. Niciodată însă sentimentele omenești nu erau pătate de calculele meschine, de interese venale, de neînfrînata pornire către spoliație. De aici eleganța morală a feudalului și a lumii care-l înconjoară și pe de altă parte trivialitatea ridicolă, feroce a burghezului. Încă din secolul al XVI-lea capitalismul începe să se formeze în toată Europa Occidentală. Norma burgheză de viață înlocuiește pe cealaltă și către 1830 învinge definitiv. Mai rămîn însă și pînă la această dată incorigibile resturi omenești din civilizația dispărută. Balzac ni le prezintă în membrii familiei baronului Hulot. Tatăl, bun, generos, inofensiv, dar *„courreur"* pînă la manie. Mama și fiica, idealizate într-adins, reprezintă virtutea nepătată, naivitatea desăvîrșită a unor figuri rătăcite într-un mediu care nu li se mai potrivea în nimic. Cum e firesc, ei cad victime, și, dacă simțul moral al lui Balzac n-ar face să intervină comod și eficace providența, sacrificiul celor buni ar fi fost desăvîrșit. Crevel e cetățeanul secolului său. Baronul Hulot și familia sa sînt demodați : asupra lor apasă fatalitatea istoriei.

O civilizație bazată pe exploatare, pe rapt, pe mercantilizare își întinde mrejele peste tot, corupînd chiar persoanele care rămîn, prin felul lor de viață, izolate de pulsul activității capitaliste. Selecția tuturor caracterelor din întreaga educație morală se face după optica specială a clasei dominante. Atunci apar căpitanii de industrie de tot felul, aventurierii, escrocii. Pînă și caracterul femeilor sau natura dragostei e schimbată. Vechiul regim cunoscuse două tipuri de femei : pe imaculata Heloïse sau pe senzuala desfrînată, din nevoie de distracție sau din perversiunea fanteziei, care era M-me de Merteuil din *Liaisons dangereuses* ale lui Laclos. Civilizația bursei și a băncii produce pe M-me Marneffe din *Cousine Bette*. Ipocrită fără artă, mincinoasă fără imaginație, crudă fără rafinare, cinică fără diabolism, ea e ilustrarea platitudinii capitaliste, a egoismului gloduros servit de mijloace josnice și mediocre. Imensa ei răutate e trivială, fiindcă nu e

niciodată inutilă, deci artistică, fiindcă, din contra, e veșnic interesată, servind lucid, în orice clipă, ancestralele instincte biologice.

Cînd se va face însă istoria moravurilor capitaliste la aurora lor, Crevel al lui Balzac va trebui considerat ca cea mai autentică figură literară a timpului. Și pentru înțelegerea ei completă va trebui citat, ca cel mai indicat comentariu, drept critica literară cea mai adecvată, *Capitalul* lui Marx.

Critica franceză actuală, sub influența lui André Gide și Marcel Proust, formulează grave obiecțiuni operei lui Balzac și, mai ales, psihologiei balzaciene. I se reproșează o concepție prea geometrică, excesiv desenată, a caracterului omenesc. Literatura de astăzi, din contra, încearcă să evidențieze o altă concepție despre individ și personalitate. Caracterul nostru nu e așa de unitar, de consolidat cum se crede. Se zbat în noi, în permanență, tendințe contradictorii, aspirații opuse. Determinismul nostru sufletesc nu e previzibil după ipoteza faimoasei *„qualité maîtresse* cu care se fălea Taine. E în noi mai multă anarhie, mai multă incoerență, vreau să zic, mai multă libertate în alegeri ori în posibilități.

Bergson a contribuit la demonstrarea filozofică a acestei credințe. Pe de altă parte, tot după critica celebrului filozof sîntem înclinați astăzi către concepția dinamică a sufletului. Stările noastre sufletești, facultățile, cum se zicea odinioară, nu sînt nici fixe, nici măcar stabile. În fiecare moment ne schimbăm atitudinile, pornirile, credințele. Schimbări de „eu" de la zi la zi. Diferențele între o stare sufletească și alta sînt mai ales calitative. Am iubit ieri, urîm azi, vom fi indiferenți, poate, mîine. Reacțiunile noastre sufletești n-au curba regulată. Eroziuni imperceptibile le macină și le transformă zi cu zi. Sufletul omenesc e imens, schimbător, enigmatic. Conduitele sale sînt variate și misterioase. Nici o formulă precisă nu-i poate exprima bogăția și variația. Surprizele pot interveni oricînd, pe neașteptate.

Nimeni nu prezintă psihologia umană mai apropiată de această concepție ca Dostoievski. El e maestrul venerat al criticii actuale.

În schimb, nimic din toate acestea la Balzac. Maniera sa e francă, e clară. Cînd pleacă de la o definiție a unui caracter îl îngrădește frumos cu un zid solid, ca să fie perfect delimitat de tot ce nu e el. Începe apoi să grămădească într-însul toate amănuntele care-i convin, care converg către maximum de caracteristic final într-o singură direcție. Dacă e vorba, de pildă, de un hoț, atunci individul descris de Balzac va fi o capodoperă de hoț. Nu se va dezminți măcar o singură dată cu o faptă cinstită. Din contră, el va trebui să fure chiar din leagăn. Toate acțiunile de mai tîrziu se vor grupa ascendent în sensul hoției crescînde. După aceea un apogeu, o catastrofă, și finalul lamentabil prea cunoscut.

Parti-pris stereotip, rețetă mecanică în care viața e aranjată pe compartimente, în rafturi de importanță ierarhică : iată la ce se reduc, cu adevărat, multe din romanele lui Balzac. Eroii săi au simplismul viției ori al virtuții : una din două. Intermediar pentru acest colos mărginit, pentru acest plebeu genial dar primitiv, nu există. Oamenii săi nu sînt amestecați ca aceia ai lui Dostoievski.

Fundată în bună parte, e oare, totuși, infailibilă această critică a psihologiei balzaciene ?

Să revenim la *Cousine Bette*, și anume chiar la personajul Cousine Bette. Deși romanul îi poartă titlul, eroina aceasta apare veșnic în clarobscur. Acțiunea ei e imperceptibilă, se desfășoară veșnic în culise. Crevel, Baronul Hulot, M-me Marneffe sînt personaje cu mult mai importante din punct de vedere al acțiunii. Și Balzac îi prezintă pe planul întîi, în timp ce pe Cousine Bette o lasă în umbră. Totuși, cînd își intitulează romanul, îi dă ca titlu numele ei. Nu e semnificativ aceasta ? Un personaj episodic, a cărui acțiune apare estompată și modestă, umilă și cotidiană, dar mai ales mediocră, ca însăși viața care e și ea o medie, are pentru Balzac o importanță mult mai mare decît masivele și impetuoasele desenuri de personalități ale lui Crevel ori M-me Marneffe. E în aceasta o concepție geometrică de caractere ?

Dar să reflectăm la însuși caracterul acestei Cousine Bette. E vorba de o fată bătrînă, rudă săracă, deci fatal umilită, într-o casă bogată. Sufletul său nu e bun, dar nu e nici rău. O însufletește invidia și inima sa se usucă în fiecare zi. Într-o zi însă întîlnește un artist polonez, de care se amorezează și pe care acest suflet uscat reușește totuși să-l iubească cu frenezie și cu dezinteresare. Cînd o înșală, îl mai iubește încă. Cînd își propune să se răzbune pe familia verișoarei sale, intriga sa e palidă în răutate față de aceea de care e în stare M-me Marneffe. Între timp ea ajunge să fie utilă chiar față de cei contra cărora își propusese să se răzbune. Și toată viața ei nu se desparte o clipă de oamenii cărora își promitea să le facă rău și cărora le și face. Dar nu se poate despărți de ei fiindcă, în definitiv, poate că-i iubește.

În afară de Cehov și Dostoievski, e greu de găsit în literatura universală o figură mai aproape de psihologia modernă a individului ca această Cousine Bette. M-me Bovary ori Julien Sorel sînt de o factură mai sumară, mai puțin omenească, de o logică mai sistematică în acțiunea de simplificare pe care o îndeplinește cîteodată literatura. Cousine Bette e în același timp complexă și banală, așa cum e însăși viața. Singura ei caracteristică e tocmai lipsa de caracteristică, această specificitate a mediocrității, așa de greu de copiat după opera perfectă a naturii.

În aceasta, Balzac e aproape de Dostoievski. De marele romancier rus îl mai apropie și forța de a înfățișa diabolicul caracterelor, dar mai ales diabolicul decăzuților. Există în *Cousine Bette* o figură mizerabilă, construită după rețeta obișnuită a lui Balzac : e M-me Marneffe. Alături de ea, însă, trăiește o altă figură, lăsată ca și Cousine Bette pe al doilea plan. E Mr. Marneffe. Figura sa e mai puțin insistată, mai vag schițată. Dar cu ce putere se impune ! Personajul e lugubru : bolnav, descompus, imoral, cinic. Fantoma lui ne urmărește ca o viziune din Edgar Poe. În unele trăsături el amintește de tatăl fraților Karamazov. Cousine Bette și Mr. Marneffe : iată personajele dostoievskiene ale marelui roman balzacian. Numai că critica modernă trebuie să știe unde să le caute. Eroii în adevăr complecși ai marelui romancier

francez se găsesc printre figurile prezentate de el în al doilea plan, printre personajele episodice.

Așezat prin sociologia sa alături de Marx, iar prin psihologia sa alături de Dostoievski, Balzac nu mai are de invidiat nici o glorie. Aceste două atribute ale operei sale compensează celelalte defecte : teoriile sale banale și pretențioase, etalajul ridicol de cultură ieftină, imperfecțiunea stilului său. Astfel, chiar din punctul de vedere al criticii moderne, Balzac trebuie privit ca un precursor al psihologiei contemporane.

E. FROMENTIN

Dominique

În zadar veți căuta în manualele clasice — Lanson, Brunetière, Faguet — aprecieri relative la romanul lui E. Fromentin. Citită cu entuziasm, lăudată de gazetarii timpului, opera aceasta a fost judecată nedemnă de o pomenire didactică. Întîi fiindcă autorul a părut un dilettant : a abordat trei genuri, în care n-a lăsat decît o singură lucrare, ce e drept, fiecare, perfectă. A inaugurat genul orientalismului literar cu amintiri din Africa ; a dat în *Les maîtres d'autrefois* modelul neîntrecut de atunci al criticii artistice, tehnice, profesionale — arătînd că o critică de artă nu se poate face serios, decît de un pictor care e și un literat în același timp. A scris, în fine, un roman, unul singur. Această istorisire discretă și delicată e o autobiografie. E materialul, artistic sublimat, al unei vieți. Eroul, recte autorul, e originar din Larochelle, dintr-o familie onorabilă burgheză, luminată, inteligentă, dar, cum se întîmplă în Franța, încăpățînată în cîteva valori de teologie provincială, considerate cu sfințenie ca ultimele reguli ale înțelepciunii imanente. Fire echilibrată dar totuși independentă, de un revoluționarism cuminte și prudent care nu dezlănțuie catastrofe, dar care nu primește sfaturi indiscutabile de la nimeni, tînărul a evadat devreme din mediul familial.

Menit de logica familiei sale să devină avocat, s-a cramponat de pictură. S-a specializat în pînze africane care aduceau, se pare, o nouă gradație a luminii, multă sensibilitate, dar mai ales un gust sever în concepția subiectelor. Epoca — imperiul al doilea — era însă îndrăgostită de literatură. Atunci Fromentin a scris, pentru ca

celebritatea de scriitor să-i ajute la vînzarea tablourilor. A avut o dragoste unică, definitivă, imposibilă.

Către sfîrșitul vieții a scris povestea acestei iubiri, împărtășind-o publicului, din nevoie de scriitor sau din nevoie de o confesiune (o spovedanie publică, adică literară, e mai discretă la urma urmei, fiindcă nimeni nu o consideră ca relevarea unui secret). Dar prin aceasta n-a necinstit-o, fiindcă a imortalizat-o.

*

Dominique e romanul unui anume tip de energie sufletească. Dacă epitetul n-ar fi prea tare, am zice, istoria unui ratat. În felul de a realiza personalitatea, de a-și comanda destinul, se pot face diferite clasificări, care duc la tot atîtea tipuri. Sus, în capul scării, stă eroul, care-și croiește idealuri deasupra societății, le urmărește cu îndîrjire, cu simplitate și cu un fel de radioasă bucurie în suferință, care e singura lui recompensă. E speța marilor energii gata să se măsoare cu orice și oricine.

Sub ea apare o alta, tot vioaie, tot încăpățînată, însă ceva mai prudentă. Își propune scopuri mai rezonabile, realizări mai potrivite și caută să le servească cu ajutorul societății. Nu disprețuiește mîna de ajutor care vine de la societate, fiindcă își dă seama că o utilizare a forțelor colective constituie o economie de forțe și timp. Nu se oferă în pradă furiei gregare pentru planuri absurde ; din contra, se cruță sub scutul valorilor tradiționale. Se face servit, nu servește, utilizează, nu e utilizat. E arivistul al cărui tip superior îl încarnează Julien Sorel din *Le rouge et le noir*.

Mai există însă și energii care nu reușesc nici față de ele, nici față de societate, forțe pornite impetuos, dar care se sparg în drum. Limbajul comun le desemnează sub numele de rataţi. Dar pentru o privire mai atentă, acești rataţi constituie totuși o parte a muritorilor.

În adevăr. Putem defini ratatul în sens larg ca un om care nu a atins în decursul vieții ceea ce și-a propus la optsprezece ani.

Cum forța de iluzionare la această vîrstă e formidabilă (cine și-a refuzat atunci meritele de poet, general, filozof

sau rege ?) se poate spune că oricine e ratat față de el însuși.

Pentru cei mai mulți, de la optsprezece ani înainte viața e o continuă scădere, un perpetuu compromis, care șterge în fiecare zi o aspirație și o înlocuiește cu o renunțare. Taine inspirat de societatea burgheză din timpul său spune în *Thomas Graindorge* : *„De la douăzeci la treizeci de ani, omul, cu multă mîhnire, își gîtuie idealul. Pe urmă trăiește sau crede că trăiește liniștit. Dar această liniște e aceea a unei fete mari devenite mamă, care și-a asasinat primul copil“.*

Dominique e un ratat, dar nu unul obișnuit. După iluzii care durează cîțiva ani, el se convinge că e un „mediocru distrat“. Sentiment curent în lumea burgheză în decadență. E lucid și critic asupra forțelor și posibilităților sale. Atunci, fără să fie împins de societate, se retrage voluntar într-o viață modestă și cvasi-anonimă. După furtuni romantice, urmează viața calmă de familie, sfîrșitul resemnat prin adaptarea la viață și la societate, cînd revoluționarul devine soț model, primar în satul său, dă sfaturi autorizate și e salutat de toată lumea. Ceva care seamănă cu sfîrșitul din *Război și pace* al lui Tolstoi.

Prozaismul fecund îl împacă cu viața. O viață fără surprize, care e rezultatul unei resemnări condensate, adoptarea silită a unei înțelepciuni burgheze, e epilogul carierei lui Dominique : omul care nutrește speranțe mari, care le pierde zi cu zi, fiindcă se descoperă inferior destinului său.

Analiza aceasta interioară a propriei mediocrități va înțelege-o orice om sincer cu sine, care a trecut prin chinuitoarele momente de îndoială proprie. Dominique realizează socraticul „cunoaște-te pe tine“. Aplicat asupra lui însuși, e un judecător necruțător. El ajunge la eroismul lucidității în propria apreciere. În această privință Dominique e exact contrariul lui M-me Bovary.

Nici o autoiluzionare. Dar nici disprețul sau dezgustul de sine al romanticilor : pesimism ușor, reducere a calităților pînă la un nivel mijlociu, omenesc, obișnuit, rezonabil. Începe viața tumultuos ca un erou byronian și o termină ca un personaj șters, de Cehov. Prin sfîrșitul

acesta cenușiu al unei ambiții de tinerețe — *Dominique* e cel mai rusesc roman francez. El se poate compara și cu *Une vie* a lui Maupassant, dar nu trebuie uitat că și acesta din urmă i-a plăcut mult lui Tolstoi. Gustul lui Fromentin e desăvîrșit : nici o revoltă inutilă contra vieții ori societății, nici o acreală, nici o ranchiună, din contra, resemnare blîndă, surîzătoare. Se recunoaște, după repetatele sforțări, mediocru, și se consideră ca atare. Dar rămîne întrebarea dacă o mediocritate care se cunoaște e o autentică mediocritate. În orice caz, Fromentin a reabilitat mediocritatea. A descris tipul distins, aproape eroic, al mijlociei superioare, filozofia modestiei înțelepte, a arătat cîtă perfecție potolită poate fi închisă într-o medie omenească. Originea lui contribuie la aceasta. Familia lui e de veche burghezie, din acea dîrză și viguroasă burghezie care a dat ce e mai bun Franței intelectuale. Atmosfera de tradiție relativă — nici închistată în cadre înmărmurite, nici lacomă de toate noutățile — care respectă unele lucruri și ironizează restul, i-a dat măsura bunului-simț, a bunului-gust, a tactului decent. Într-o scrisoare de tinerețe, el scrie : *„Je voudrais paraître le plus simple possible, afin de détruire ce préjugé stupide qui prête aux artistes des prétentions à l'excentricité."* [1] Iar în *Maîtres d'autrefois* găsise această declarație : *„Je vous prie de ne pas y voir la marque d'un esprit frondeur qui viserait à se singulariser par des hardiesses, et qui, parcourant des chemins battus, craindrait q'on ne l'accusât de n'avoir rien observé, s'il jugeait pas tout à l'envers des autres."* [2]

Un optimism robust față de miraculoasa putere de vindecare a vieții e oarecum concluzia cărții. Augustin, care e filozoful romanului, îi ține lui Dominique următorul discurs : *„La vie, croyez-moi, voilà la grande antithèse et le grand remède à toutes les souffrances dont le principe est une erreur. Le jour où vous mettrez le pied dans la vie, dans la vie réelle, entendez-vous bien, le jour où vous la connaîtrez avec ses lois, ses necessités, ses rigueurs, ses devoirs et ses chaînes, ses difficultés et ses peines, ses vrais douleurs et ses enchantements, vous verrez comme elle este saine, et belle, et forte, et féconde, en vertu même de ses exactitudes."* [1]

Viața consolează, pansează rănile, fiindcă, schimbînd fiziologia, deplasează perspectivele, aspirațiile, pretențiile, adică toată teoria cunoașterii. Concepție lașă, resemnată, indicînd o epocă de decadență în care oroarea de efort, de risc, de eroism devin virtuți.

*

Problema esențială din acest roman e aceea a fericirii. Vechii eleni au fost pe punctul să o găsească, creștinismul a făcut diversiune ca s-o evite, astăzi se pune din nou sub toate formele. Toate rețetele însă se pot reduce la două : le-am putea numi procedeul modest și procedeul îndrăzneț. Pentru unii, fericirea e liniște, lipsă de surprize, calm egal de-a lungul zilelor uniforme. O securitate deplină, materială și morală, care să poată standardiza viața în serii regulate, ca obiectele fabricate. Idealul burghezului francez e să se retragă la cincizeci de ani din afaceri sau din slujbă cu un capital onorabil. În împrejurimile Parisului își cumpără un pavilion cu grădină de flori și legume, pe care le stropește singur în fiecare dimineață. Viața curge fără zguduiri, fără plăceri prea mari. E definiția fericirii, după Lord Palmerston, mi se pare : *„viața ar fi suportabilă dacă n-ar exista plăcerile"*. Psihologie etică de mic-burghez din perioada rentierilor.

Uniformitatea însă nu poate fi sursa nici unei bucurii. Psihologia, prin repetate experiențe, ne învață că plăcerea

[1] Aș vrea să par cît se poate de simplu, ca să distrug prejudecata stupidă care atribuie artiștilor pretenții de excentricitate.

[2] Vă rog să nu vedeți aci semnul unui spirit de răsculat, care ar năzui să se singularizeze prin îndrăzneală și care, străbătînd drumuri bătute, s-ar teme să fie acuzat că n-a observat nimic dacă cumva nu ar fi judecat toate pe dos de cum le judecă ceilalți.

[1] Viața, credeți-mă, ea e antiteza cea mare și marele leac la toate suferințele al căror principiu este eroarea. În ziua cînd veți pune piciorul în viață, în viața adevărată, nu-i așa ? — în ziua deci cînd o veți cunoaște, cu legile ei, cu necesitățile ei, cu greutățile și necazurile ei, cu rigorile, datoriile, lanțurile, încîntările și adevăratele ei dureri, atunci veți vedea cît de sănătoasă este ea, și frumoasă, și tare, și rodnică, în virtutea chiar a exactităților ei.

nu se poate percepe decît pe temeiul unui contrast. O senzație care se repetă multă vreme dispare din pragul sensibilității. Trebuie o variație în stimulent ca să reapară. Plăcerea e relativă între senzația prezentă și conținutul anterior al conștiinței.

Această lege de psihologie se poate aplica însă și în morală. O viață prea egală nu poate da fericirea. Ca să fii fericit, trebuie să fii numaidecît și nenorocit. Există un minunat principiu de variație în viață : riscul. Acesta creează contrastul de care avem nevoie ca să percepem mulțumirile. De aici, viața aventuroasă. Schimbarea veșnică a cadrului și a condițiilor, chiar cînd sînt periculoase.

O prejudecată foarte răspîndită afirmă adeseori că omul simplu e mai fericit decît omul complex. Noțiunea de fericire nici nu are cum exista la omul simplu, care n-are canavaua de contrast pe care se pot broda mulțumirile. Lipsa sensibilității îi face imposibilă orice comparație între două măsuri afective. O viață vegetativă, vagă și obscură, fără suișuri și coborîșuri, e o demisie, o resemnare de clasă învinsă. Există astfel două feluri de a fi împăcat cu viața : fericirea-securitate, un fel de sinucidere lentă, și fericirea-risc, sau fericirea burghezului și fericirea creatorului.

Dominique le cunoaște pe amîndouă, în două epoci diferite ale vieții. Începe romantic, cu filozofia riscului. Pe urmă o analiză interioară îi arată că dispune de mijloace limitate. Senin și fără revoltă, se retrage la țară, devine tată de familie respectat de toată lumea. Nimeni nu bănuiește că în acest om așezat s-au petrecut odată furtuni de patimă. Dominique e un om complet : cunoaște ambele metode pentru cîștigarea fericirii. Se pare însă că Fromentin înclina către metoda renunțării. Dominique și-a găsit echilibrul cu rețeta vieții rarefiate, anemiate, pînă la virtuțile curente. Oliver, prietenul său, care e tipul omului îndrăgostit de risc, tînărul ambițios, cu succese mondene și sociale, o sfîrșește lamentabil, cu spleenul și sinuciderea. Ca și Jerôme Coignard, care moare creștin pocăit, Dominique recomandă umilința, modestia, resemnarea.

Acest roman al vieții pierdute începe melancolic, toamna, anotimpul preferat al lui Dominique, *„fiindcă ea rezumă perfect toată existența moderată care se sfîrșește într-un cadru natural de seninătate, tăcere și regret"*.

*

Ca realizare artistică, *Dominique*, romanul vieții mediocre care a vrut însă să fie eroică odată, e o operă reușită. Analiza vieții interioare e desăvîrșită. Spovedania lui Dominique poate sta alături de Adolphe, al lui Benjamin Constant. Calitatea analizei psihologice amintește uneori de Amiel. Dominique poseda *„le don cruel d'assister à sa vie comme à un spectacle donné par un autre"*. [1] Numai că observația interioară la Fromentin nu curge anarhic, regulată doar de asociațiile de idei. Inteligența și gustul intervin. A. Thibaudet a avut dreptate să spună că *Dominique* se poate defini *„comme une vie repensée et mise à sa place par l'intelligence"*. [2]

Artistul plastic din Fromentin îi dădea toate indicațiile de proporție, limită, echilibru. Instinctul de veche burghezie îi oferea bunul-simț moral. Caracterul care a avut tăria să dea numai cîte o singură operă în trei genuri deosebite și-a dominat într-atît subiectul, încît l-a dus la condensarea maximă. Fromentin are spirit critic, e un cerebral, care-și disciplinează sever materia artistică. Dar spre deosebire de celelalte capete critice ale secolului, spre deosebire de Sainte-Beuve, Taine, Renan, care au încercat și ei cîte un roman, romanul său nu e un fruct uscat de luciditate excesivă a creierului. La critică el adaugă *„les corrections du coeur"*, care dau seva vie literaturii adevărate. Mai adăugați și spiritul epocii, care precipita dizolvarea romantismului și-și întorcea privirile către clasic. Toate aceste influențe fac din compoziția, gradarea și dez-

1 Darul plin de cruzime de a asista la viața sa ca la un spectacol dat de un altul.

2 O viață gîndită încă o dată și pusă la locul ei de către inteligență.

nodămîntul lui *Dominique*, elemente perfecte. Unii romancieri francezi au lăsat opere uriașe. Dar abatele Prévost ori Benjamin Constant au lăsat cîte un singur roman și sînt totuși puncte importante de istorie literară. Pe lîngă acești din urmă romancieri se alătură și pictorul Fromentin, care a scris, poate, numai ca să-și vîndă tablourile nesolicitate.

HENRI DE RÉGNIER *

La pêcheresse

Cinci ani în care bubuitul tunului n-a încetat, cinci ani de dușmănie și de ură. Sînt puțini aceia care nu s-au dezgustat de atîta epopee. În fiecare cetățean al Europei, alături de nobila brută cavalerească, omul pașnic, biologic, normal, renaște. Nimic mai plăcut decît să te transplantezi cu un scriitor preferat în timpuri unde dragostea calmă de viață, logica rectilinie a instinctelor se desfăta într-o sătoasă și ușoară moralitate, unde ciudatele contradicții ale apetitelor omenești, în loc să trezească indignarea fariseică sau asprimea dogmatică a moraliștilor, trezește hazul mucalit și bonomia surîzătoare.

H. de Régnier nu vrea să trăiască în secolul nostru, care are incomodul defect de a lua în serios toate aspectele vieții, de a le transforma la tot pasul în „probleme". Secolul său natal e al XVII-lea și al XVIII-lea, cînd individul, bucuros că trăiește, nu-și complica viața cu „cazuri de conștiință". Cetățeanul acestor timpuri știa înainte de toate să trăiască ; asta înseamnă că acolo unde noi descoperim „probleme", el descoperea „farse". Cu toate acestea veacurile menționate nu erau complet lipsite de facultatea de a-și încurca conștiința cu dificultăți. De cînd există, pe de o parte, un trup care poftește, și pe de alta o dogmă care oprește, omul n-a fost complet liber. Deosebirea dintre un erou ibsenian, contemporan al nostru și un personaj rabelaisian, contemporan al veacului lui Régnier — e că cel din urmă, după cîteva aparente ezitări, se va decide totdeauna pentru soluția care dă satisfacție trupu-

* Apărut în 1928. *(N. ed.)*

lui. Pentru scriitorul libertin eterna poveste a lui *„tentation du Saint-Antoine"* — e tema favorită. Ultimul roman al lui Régnier tratează același subiect.

Mr. Seguiran, văduv după o primă căsătorie, e doritor de a contracta o a doua pentru ca să-și asigure posteritatea. O mătușă care moare și îi lasă toată succesiunea cu condiția să se căsătorească cu o tînără orfană, M-lle D'Ambigné, îi oferă cea mai bună soluție. Căsătoria se face și tinerii se retrag în castelul lor, la țară, în tovărășia unui prieten comun Mr. de la Pegandie. După zile vesele, tînăra femeie începe să se satureze de deliciile oficiale ale căsătoriei. Protestantă în tinerețe, ea se convertise la catolicism cu o ardoare neobișnuită. Astfel, la început ideea păcatului extra-marital i se pare imposibilă. Încetul cu încetul glasul cărnii deveni imperios. Credincioasă cinstită, d-na Seguiran se întreabă ce e de făcut. Noroc că salvarea oricărui păcătos e în teologie. Multiplele și elasticile ei subtilități se potrivesc la orice. Într-o analiză psihologică de un irezistibil umor, H. de Régnier perindă sofismele sufletești ale sufletului încercat. În primul rînd păcătoasa *in spe* își zice că, între o dragoste care nu-i mai place și una care o atrage, e mai cinstit să se așeze de partea preferinței. Pe urmă, își aduce aminte că o școală teologică învață că pentru a scăpa de păcat singura soluție e să-l comiți, căci numai epuizînd oroarea lui, poți căpăta tot dezgustul care te ferește pe viitor. Înarmată cu această scuză și cu altele pe care i le oferă prompt și conștiincios rațiunea transformată în *advocatus diaboli*, M-me de Seguiran ar păcătui dacă n-ar mai fi o dificultate. Tîrînd după ea încă pe cineva în greșeală, conștiința ei s-ar încărca în plus cu responsabilitatea altui suflet. Mr. de la Pegandie, libertin fără scrupule, condamnat gata, o salvează luînd asupra sa toată responsabilitatea.

Greșeala tinerei femei ar fi rămas aici, dacă teoria expierii prin dezgust ar fi fost adevărată. Cum doza administrată nu era însă suficientă și cum pofta vine mîncînd, M-me de Seguiran se găsește din nou încurcată. Noroc că divinitatea îi vine în ajutor trimițîndu-i un alt amant, pe tînărul Palamide d'Escandol care, găsit într-o noapte în camera tinerei doamne, este omorît de primul amant. În urma atîtor grozăvii, sufletul doamnei de Seguiran

revine la puritatea lui primitivă, Mr. de la Pegandie este uitat, iar necesitățile religiei umplu din nou viața fostei păcătoase.

Filozofia lui Régnier e aceea a lui Boccaccio, a lui Rabelais, a lui Antoine de La Salle din minunatele sale *Cent Nouvelles nouvelles* sau din *Heptameronul* reginei Marguerite de Navarre. Ca și înaintașii săi, Régnier înțelege vanitatea eforturilor eroice în viață. Realitatea imediată e aceea a simțurilor și a satisfacerii lor. De aici ironica neputință a religiei sau a moralei de a educa trupul. Sufletul se poate educa, corpul niciodată. În cel mai bun caz, din toate compromisurile, omul poate ieși un ipocrit. De aceea Régnier nu admite nici aventura, nici poza mandarinului intelectual care vede în toate o *problemă*. Instinctele, simple cum sînt, au și ele o estetică. Poezia animalității inocente care se desfășoară armonic, e tot ce e mai frumos în viață. Restul e bun pentru teologi, care nu-s interesați decît ca personaje de anecdotă.

H. de Régnier are calmul vîrstei de 40 ani, cînd gustul pentru eroism s-a secătuit, cînd omul trebuie să-și compună din ce-i mai rămîne o consolație filozofică pentru restul vieții. El mai reprezintă și epocile fericite, cînd dulceața de a trăi a claselor aristocrate nu e tulburată de nici o rezistență și de nici o amenințare.

Pentru cei care doresc revenirea la normalitate și pentru aceia pe care excesul de epopee pe care-l trăim de atîția ani i-a săturat — literatura lui Régnier e un bun antidot.

JULES RENARD *

Les cloportes

E un roman inedit, găsit în saltarul autorului după moartea sa. O operă de tinereţe în care prima manieră a autorului, aceea din *L'écornifleur*, domină. Nu ştim motivele pentru care J. R. a refuzat să o dea publicităţii. Adevărul e că această operă e departe de nemuritoarea sa *Poil de Carrotte* sau de *Nos frères farouches*. Cu toate acestea romanul conţine pagini delicioase. E vorba de Honorine (vechea servitoare de familie, căreia J. R. i-a consacrat multe pagini) care, bătrînă şi neputincioasă, e înlocuită în serviciu de o nepoată a sa. Tînărul fiu al familiei, după o asiduă insistenţă, o face să-l iubească şi o seduce. Fata rămîne însărcinată. Cu naivitatea plină de blîndeţe a vechilor slugi, Honorine se îmbracă de sărbătoare şi se duce să propună părinţilor tînărului curtezan, nici mai mult, nici mai puţin decît... o căsătorie între cei doi tineri. Burghezii indignaţi cred în nebunia bătrînei servitoare şi o trimit la plimbare. Nepoata se sinucide. După cum se vede, sfîrşitul e neaşteptat de romanesc pentru temele lui Renard. Nicăieri nu mai întîlnim aşa ceva. Poate de aceea autorul a ezitat să-şi publice romanul. El explică, în cruzimea lui, excesul de naturalism din prima fază a romancierului. Se ştie că J. R. a debutat pe la 1880 cu romane de un realism sălbatic nihilist, foarte asemănător cu acele ale lui Mirbeau. Naturalismul nihilist e formă a pesimismului romantic. Originea sa se poate găsi în două surse : dezgustul de oameni şi dezgustul de sine. Despre cel dintîi răzbătut la culme, nu mai insistăm ;

* Apărut în 1928. *(N. ed.)*

el poate apărea ca efect al unei nevroze organice ori a răutăţii oamenilor. Cel de al doilea e o formă a naivităţii. Inocenţa e prin excelenţă idealistă. Nimic însă mai sălbatic în răzbunare decît naivitatea dezamăgită şi mai ales dezamăgită asupra ta însuţi. Cînd sufletul dedublat în actor şi spectator şi-a descoperit josnicii şi mizerii, el nu mai poate crede că alţii sînt eroi după alt tipar. Jules Renard a spus undeva această minunată vorbă : *„L'homme qui est en moi me rend misanthrope"*. [1] În această butadă stă toată psihologia naturalismului nihilist. Ca şi Mirbeau, J. R. nu poate ierta frumuseţii că există, tinereţii că trăieşte, bunătăţii că se revarsă. Minciuni şi iar minciuni. Ca reţetă, sarcasme.

Anii trec însă şi omul se simte singur cu dispreţul său. Un interior calm pe vreme de iarnă, o prietenie fidelă, o rază blîndă de soare tomnatic îl îndeamnă încetişor să se împace cu viaţa. Dezamăgitul o va face însă cu o condiţie : va continua să denunţe artificialitatea şi poza vieţii şi nu va reabilita din natură decît lucrurile şi persoanele sincere, primitive, nefăcute. Dar, ce nu e ipocrit în convenţionala noastră societate ? Copiii, ţăranii şi lucrurile neînsufleţite. Iată cum J. R. a scris cele mai emoţionante pagini din viaţa copiilor, a devenit prietenul bun al servitoarelor bătrîne păstrate de generaţii, al blînzilor ţărani. Curiozitatea a împins pe acest etnograf al primitivilor să le înţeleagă mentalitatea, să le guste maniile, să le plîngă necazurile. Anarhistul e foarte aproape de umanitarist. Kropotkin a scris o carte despre înfrăţire la insecte, iar Zola, sadicul Zola, a îmbrăcat haina apostolului dreifusard. Jules Renard a putut deveni şi el un Dickens. Numai că naturalistul pocăit păstrează totdeauna o rezervă : umorul. Umorul iertător, blînd însă, nu ironia rece, neumană, ironia care îngheaţă. Umorul lui Renard iartă şi înţelege tocmai fiindcă rîde. Les Philippes, Ragotte, Honorine, nu pot minţi, fiindcă natura cu care ei se confundă nu minte niciodată. Cinismul anticultural care l-a transformat în rural, l-a împins mai departe. Renard şi-a asigurat garanţia contra artificialităţii aliîndu-şi încă un alt prieten :

[1] Omul din mine mă face mizantrop.

animalele și lucrurile neînsufleţite. Pe cele dintîi le-a umanizat interpretîndu-le omeneşte instinctele, pe celelalte le-a pîndit, înfiorat de misterul facerii lor, urmărindu-le în amănunte neînsemnate, în speranţa de a le fura misterul. Astfel a devenit un panteist al amănuntului. Cum pentru alţii misterul e în imensitate, sub bolta înstelată sau în zările albastre ale orizontului, pentru Renard e în lumea atomului, în cealaltă imensitate care nu e deasupra, ci dedesubtul simţurilor. Lumea micului e tot aşa de întinsă ca şi lumea marelui. Pe Renard îl chinuia să ştie ce e dincolo de lupă.

Dacă a devenit un umanitarist pentru primitivi, nimeni n-a avut sarcasmele mai dure pentru scriitori şi pentru burghezii iubitori de literatură cu aspiraţii de mecenat.

El se simţea bine în menajeria de animale blînde pe care o adunase în jurul lui. Îi servea drept societate. Astfel, dacă Mirbeau a murit singur, cum mor oamenii fără credinţă, după sicriul lui Renard, în cortegiul funerar ce îl urma, un copil, mai mulţi ţărani şi cîteva vietăţi fără glas, plîngeau un prieten.

WILLIAM JAMES

Corespondenţă

Într-una din scrisorile sale, William James face această observaţie de adîncă semnificaţie umană :

„Nu e un om complet educat acela care nu s-a jucat niciodată cu gîndul sinuciderii“. Constatare pe care nu trebuie să ne grăbim de a o diagnostica în sensul pesimismului. Căci, fire profund tristă, după cum ne informează cei care l-au cunoscut, James a învins amărăciunea printr-o luptă în acelaşi timp eroică şi metodică. El n-a insultat niciodată omenirea cu acel rînjet de mizantropică bucurie. În faţa filozofiei lui Schopenhauer de pildă, e apucat de indignare. Cînd un comitet format la Frankfurt pe Main pentru ridicarea unei statui marelui pesimist îi cere adeziunea, el răspunde printre altele : *„Mă văd constrîns de a refuza să-mi mişc fie şi degetul cel mic pentru gloria unui om care s-a muncit cu ingeniozitate toată viaţa să scuipe pe viaţa semenilor mei şi a tuturor celor pe care-i iubesc. Nu e oarecum imoral de a oferi un omagiu public omului ale cărui scrieri — dacă publicul le-ar înţelege şi s-ar inspira din ele — ar distruge complet acea simplicitate afectuoasă şi încrezătoare care tocmai face dulceaţa vieţii ?... Pesimismul lui Schopenhauer a fost acela al unui cîine care ar prefera să vadă lumea de zece ori mai rea decît este, decît să piardă ocazia de a lătra şi nimic nu l-ar fi decepţionat mai crud decît să vadă dispărînd orice raţiune de a se mai plînge“*.

Şi totuşi William James a avut noroc de cea mai deprimată natură sufletească. Da, el a exterminat dintr-însul încetul cu încetul, cu supraomenească răbdare, germenul descompunerii. Vom vedea îndată cum. E nece-

sar deocamdată să cunoaștem mai de aproape enigma acestui caracter.

„Orice filozofie e expresia unui temperament". Nici un mijloc de a-l cunoaște nu e mai indicat decît aplicarea metodei sale asupra lui James însuși. Fiindcă niciodată legătură mai organică, identificare mai contopită, nu s-a întîmplat între un om și doctrina sa ca în cazul filozofului american. Pentru el, concepția despre lume nu are o valoare abstractă, „în sine" mai ales, nu e rezultatul unui moment abstract în care creatorul se depășește, se înstrăinează de el ca să gîndească esența firii. Sistemul cuiva e o caracteristică expresivă a unui individ, o semnificație caracterologică. Fiecare om, chiar și cel mai umil își are filozofia sa. Ca să înțelegem sensul gîndirii n-avem decît să analizăm caracterul. Evident că la William James acest lucru nu e ușor, din cauza complexității alcătuirii sufletești : o prismă cu infinite fețe. Sînt contopite în ea mai multe fizionomii sufletești. Cu puțină atenție unele din ele se pot degaja totuși.

Din mulțimea scrisorilor plecate de la el către prieteni, familie, discipoli și care formează unul din cele mai patetice romane prin corespondență, se desprinde mai întîi cu claritate un suflet de aventurier, de amator de experiențe noi.

De multe ori ca să putem înțelege fizionomia morală a cuiva nu e rău să ne adresăm atmosferei familiale din copilărie. William James obișnuia să spuie că datorește toată formația sa etică și intelectuală exemplului și calităților pe care i le-a transmis tatăl său.

Henry James, teozof, adept al lui Swedenborg și al lui Fourrier, spirit de o rară mobilitate, e una din acele firi utopice și exuberante care țin în același timp de un înalt idealism moral, și de o nuanță de șarlatanie. Fiul său îl descrie ca ceva *„palpitant și uman, grațios, duios, apucat și umoristic"*. Carlyle nu se sfiește să dea acestui agitat, numele de *„aventurier literar"*. Și fiul are ceva din apucăturile tatălui. Fratele filozofului, romancierul Henry James, scrie despre formațiunea lor spirituală : *„Am respirat un aer sănătos, plin de incoerențe, și am fost nutriți și adăpați cu contradicții"*.

O curiozitate neînfrînată care prețuiește mereu noutatea și schimbarea — James a justificat teoretic aceste două concepte în sistemul său — îl face să-și schimbe mereu preocupările și chiar cariera. Pornit ca adolescent să devie pictor, îl găsim îndată preocupat de chimie, apoi de științele naturale. În această ipostază face o călătorie în Brazilia. Dar acolo e repede dezgustat de perspectivele morale ale științelor naturale. Îmbrățișează după aceea filozofia. Ceva mai tîrziu medicina. Aceasta îl duce la psihologie. După ce scrie minunatul său tratat de psihologie, toate scrisorile sale arată dezgustul ce-l nutrește pentru această ramură a filozofiei pe care o găsește inferioară. Și atunci se dedă trup și suflet teoriei cunoașterii și metafizicii. În fine către sfîrșit îl pasionează exclusiv religia și problemele ei.

Aceeași febrilitate și nevoie de noutate și în viața sa. James e omul care călătorește veșnic. Se îmbarcă de cel puțin zece ori pentru Europa, unde stă cîteodată ani de zile. Îl găsim cînd la Paris, cînd la Roma, apoi pe valea Rinului, în Elveția, Austria, Germania, Scoția etc. Cînd e în America nu e mai statornic. Aci e la oraș, aci la țară. Cumpără o casă într-un minunat peisaj de munte, e încîntat de ea și crede că își va sfîrși acolo viața în fericire. Puțin după aceea însă se plictisește de ea și o vinde. Aci e în California, aci la New York, aci la Cambridge.

După cum remarcă Simmel, viața aventuroasă e aceea care se fărîmițează în momente izolate unele de altele, fiecare avînd însemnătatea lui, prezentat fără nici o legătură cu ansamblul, cu linia generală a vieții. Aventura e exagerarea importanței unui moment parțial, care e trăit pentru el însuși, indiferent de trecut ori de viitor, e atenția exclusivă acordată unei porțiuni separate, dezintegrată de seria continuă a vieții, ridicată la un rang special, în raport cu restul evenimentelor. Aventurierul trăiește exclusiv în prezent, cu care se confundă. El n-are memorie și nici imaginație. N-are mai ales sensul determinist al existenței și al destinului. Fiindcă viața sa e tăiată într-o serie de momente excepționale, fără legătură între ele, dar mai ales fără filiație cauzală, spiritul de aventură concepe totul sub prisma hazardului. De

fapt toți oamenii se pot împărți în mecaniciști și aventurieri. Primii concep viața ca ceva rezonabil, prescris de un complex de forțe date, cu o linie previzibilă cu oarecare aproximație. Ei nu așteaptă nimic excepțional, nimic extraordinar. Viața lor e cenușie, monotonă, închisă într-un anumit determinism care e jumătate al caracterului lor, jumătate al împrejurărilor. Și mai sînt apoi aventurierii, acei optimiști iremediabili, care pariază pe posibilitățile rare, pe capriciile întîmplării, care nu recunosc regularitate și cauzalitate în fenomene. Ei nu se mulțumesc cu o pasivitate receptivă față de evenimente. Le provoacă și le excită în favoarea lor prin energie activă. Viața nu e o serie rațională mai dinainte stabilită. Din contra, ea apare ca o complexitate infinită de forțe libere, în care fiecare moment poate aduce o surpriză, fiindcă fiecare moment are autonomia lui și nu e integrat într-o linie, într-un tot mai dinainte cunoscut. Aventurierul se declară pentru multiplicitatea, variația și iraționalitatea posibilităților. El adoră riscul. Punctul său de vedere e exclusiv optimist. El își construiește credința pe succesul său final, iluzie puternică de care nu se îndoiește o clipă.

Apropiați acum de aceste considerații viața intelectuală a lui James. Dar mai ales gîndiți-vă la paginile sale filozofice despre risc și despre voința de a crede, la teoriile sale justificative ale noutății, variației și multiplicității și veți înțelege perfect această nuanță a caracterului său.

În strînsă legătură cu caracterul său aventuros și neliniștit, se desenează în scrisorile sale un altul, acela de candid. Pînă la sfîrșitul vieții, William James păstrează încă iluzii. Ca o fată care nu înțelege încă anumite aspecte brutale ori vulgare ale lumii. Viața nu se prezintă în fața sa deflorată ori veștejită de revelația infamiilor ei, ea păstrează mereu secrete, mistere. Un văl des acoperă decăderile și perversitățile. Disprețuiește sincer libertinajul. Cînd Paul Bourget îi trimite romanul său *Idyle tragique*, William James îi scrie fratelui său : *„Atmosfera morală din Bourget îmi este, în orice caz, străină : e aceea a unui libertinaj așa de abuziv încît nu se poate lega de nici o dată morală... Poate că există în Franța un mediu care găsește acest lucru nobil și plin de ideal, dar,*

cum ar zice Rosine, eu și cu dînsul sîntem foarte asortați“. Atitudine de puritan evident, efect al educației protestante, anglo-saxone, care elimină din viața copilului, cu austeritate, orice moliciune senzuală. Luciditatea realistă, puterea de a privi cu liniște răul în față, care pentru francez e un eroism, pentru englez este o slăbiciune, o concesie lașă, o pîngărire.

Fără îndoială, un suflet care cunoaște tot răul, luptă cu el și-l învinge, are calități de erou. Lupta și victoria dau sens moralei. Nu e mai puțin adevărat însă că o inimă care se păstrează pînă mai tîrziu naivă, un suflet lucios, pe suprafața căruia alunecă fără nici o aderență peisajele abjecte ale vieții, au o grație, o delicatețe tulburătoare ca tinerețea însăși. Sufletele care au o pudoare pentru ele însele, care nu-și mărturisesc nici lor unele lucruri, nu din iezuitism, nici din aspru ascetism, dar pentru că sînt construite fără nici o afinitate pentru dezmăț, păstrează mereu farmecul virginității. Și poate idealul etic nu e numai să nu le afli. Știința și păcatul se confundă. Curiozitatea e considerată de toate religiile — aduceți-vă aminte de cutia Pandorei, de femeile zmeului care sînt omorîte fiindcă deschid odaia oprită etc., etc. — ca infracțiunea supremă.

Acest om virginal pînă la adînci bătrîneți a fost William James. La 31 de ani citește cu plăcere și entuziasm romanele lui Jules Verne.

Dacă îi rămîne ceva cunoscut, din multiplele senzații ale vieții din care n-a voit să afle decît pe cele sănătoase și înălțătoare, e tocmai acel *„attrait du gouffre“*, fascinația seducătoare a abisului de viciu, de cădere, ori măcar de destrăbălare jovială, cu gust pentru istorii în felul lui Boccaccio sau Rabelais, și această prospețime de suflet cu îngrijire păstrată îi permite să rămînă un duios pînă tîrziu. Ultimele scrisori dinaintea morții, la vîrsta de 68 ani, închid încă în ele un suflet erotic. Amorezat a fost mereu James, niciodată senzual ori lubric. El împărțea oamenii, servindu-se de o expresie franceză, în *„les durs“* și *„les tendres“*.

Și fiindcă preconiza mereu lupta, riscul, victoria și aventura el se număra printre „duri“. Dar dacă socotim la bilanț și duioșia lui nesfîrșită, entuziasmul amoros cu

care înfășura tot universul, sîntem obligați să-l numărăm printre „tandri". Iată cum scrie soției sale, cu bucurie și dragoste de școlar în vacanță, fiind aproape de șaizeci de ani, despre o excursie în munți : *„Era o temperatură ideală afară din cort și înăuntrul lui. Luna se ridică înainte de miezul nopții, lăsînd să strălucească doar stelele cele mai mari. Atunci mi s-a părut că simt, într-un fel extrem de viu, însăși ușurătatea fluidă a sufletului meu. Influențele naturii, prezența în jurul meu a bunei noastre Paulina, dar mai ales gîndurile care se îndreptau către tine și copiii noștri, către scumpul nostru Henry care călătorește pe mare, problemele conferințelor, toate acestea fermentau în mine, și, atunci, a fost o clipă de adevărată noapte de Walpurgis"*. Entuziasmul fericirii unui adolescent simțit la șaizeci de ani ! Căci nimic nu păstrează mai tînăr decît candoarea, care nu e de fapt altceva decît o economie a puterii de dragoste.

W. James, în năvalnica lui forță de ardoare, iubește totul, dar mai ales umanizează și înfrumusețează deficitele naturii ori ale vieții. *„Draga mea, impresia cea mai profundă pe care am simțit-o de cînd sînt în Germania e poate aceea pe care mi-au făcut-o aceste bătrîne țărance zbîrcite, adevărați castori neobosiți, urcînd străzile ca și bărbații, trăgînd căruțele lor ori purtînd grele panere, absorbite cu totul în treburile lor, fără să vadă nimic din luxul ori viciul care le înconjoară, îndepărtate locuitoare ale unei lumi mai bune și mai pure. Sărmanele lor fețe bătrîne, devastate și asprite, sărmanele lor corpuri bătrîne și uscate de o necontenită muncă, sufletul lor răbdător, mă fac să plîng. Sînt surorile noastre mai mari, sînt ființe venerabile care au drept la respectul nostru. Tot misterul femeii pare încarnat în urîțenia lor... Mame ! mame ! toate sînteți la fel. Da, Alisa mea, ceea ce iubesc în tine e ceea ce găsesc la aceste scumpe bătrîne. Și sînt mîndru cînd, cu fața scăldată de lacrimi, mă gîndesc la scumpa mea mamă, și cînd știu că e și ea la fel cu acestea toate. Noapte bună, noapte bună"*. Se poate închipui mai sublimă umanitate ? Gîndiți-vă acum la un roman francez de libertinaj, la *Liaisons dangereuses* de Laclos de pildă. Distanță aproape astronomică dintre două alcătuiri sufletești !

Simplicitatea și candoarea îl fac de multe ori să fie dezgustat de artificiile și convențiile civilizației și să se cufunde în natură. Atunci James are accente rousseauiste : *„Tocmai în momentele cînd sînt blazat de toate «drăgălășiile», convențiile și zadarnicele agitații ale așazisei civilizații, tocmai cînd sînt însetat de contrariul lor : mirosul bradului, zgomotul cascadei, băile în apele sale, spectacolul divin de pe vîrful coastei și colina care se vede deasupra pădurii virgine, tocmai atunci îmi cereți, Doamnă, să renunț la aceste salvatoare balsamuri ?"*

Personalitatea lui James nu e însă numai atît. Mai găsim în el încă un om : artistul. De mic a fost sortit să devie pictor. Și în adolescență s-a ocupat puțin cu această artă. A rămas totuși în el de-a lungul întregii vieți gustul pentru viu, pentru concret, pentru original și specific. Sistemul lui filozofic despre lume e al unui artist. Cînd descoperă pe Bergson, îi scrie că ceea ce îl entuziasmează mai mult pe el (efect pe care-l compară cu acela pe care i l-a lăsat lectura lui *M-me Bovary*) : *„e o notă de euforie persistentă, e un rîu abundent, fără furii și fără slăbiciuni care curge prin malurile sale, regulat, irezistibil. Și cîte imagini fericite care niciodată nu sînt prea exagerate, dar care simplifică gîndirea și o ajută să-și urmeze cursul. Da, sînteți un vrăjitor adevărat"*.

Vizualitatea sa aplicată la contemplația naturii pe care a adorat-o, fără oboseală, pînă la sfîrșit — e aceea a unui pictor care întrebuințează cuvinte : *„Verdeața e din cele mai proaspete, arborii și cîmpul mărețe și aerul e prin el însuși un obiect care conține în disoluție aburii apei, un fum subțire și frînturi de soare, oferind amestecurile și degradările cele mai minunate ale castaniului argintat cu albastru și cenușiu de mărgăritar..."*

Niciodată n-a iubit James — și cîteodată artistul din el s-a revoltat — procedeele aspre ale științei. De la Florența scrie unei prietene : *„În trista noastră epocă amestecăm știința peste tot. Dragostea moare și, în orice caz, îmi pare foarte slăbită și foarte palidă acolo unde domnește știința. Devin cu totul rebel erudiției, aceste tablouri pot încă să-mi inspire o stare de suflet care seamănă cu amorul și mă felicit cu atît mai mult, cu cît acum cîțiva ani credeam că dragostea mea pentru pictură*

s-a dus înapoi să întîlnească anii mei de tinereţe. Dar văd că circumstanţele o fac să retrăiască".

Firește temperamentul său viu și înamorat de concret și individual nu admite nici un studiu sistematic al artei, nici sub forma esteticii : *„cred că arta pură nu va trage nici un profit din studiul analitic al esteticii, ci mai degrabă un dezavantaj, atunci cînd se va face din abstracţie baza practicii. Se vor obţine opere înţepenite din care va lipsi acel impalpabil* «Je ne sais quoi». *Diferenţa între o operă de primul ordin şi una mai mediocră, în materie de artă, îmi pare că scapă oricărei definiţii verbale : e diferenţa unui fir de păr, a unei nuanţe, un fel de freamăt interior şi totuşi ce distanţă le separă din punctul de vedere al valorii !"*...

După cum se vede, puțini oameni au fost mai înzestrați să guste plăcerea de a trăi, să pătrundă mai direct, mai spontan bucuria infinit de variată a vieții : un aventurier optimist care plăsmuiește mereu alte planuri de existență și de care se entuziasmează ca un copil, un candid căruia nu-i e dat să vadă amărăciunile și urîţeniile vieții, un artist care înțelege frumusețile mereu altele ale firii. Și totuși destinul n-a voit ca William James să se bucure complet și definitiv de viață.

Fie din cauza surmenajului, fie din cauze ereditare, adolescența îi e pătată de o atroce neurastenie. Scrisorile sale din această epocă sînt dureroase. Chinurile neurastemiei sînt atît de tari încît James se gîndește adesea la sinucidere. *„Pînă acum, cînd aveam dorinţa de a lua o iniţiativă liberă, de a îndrăzni să acţionez într-un fel care să-mi fie personal, sinuciderea îmi părea ca forma cea mai virilă de acţiune prin care aş fi putut să-mi manifest îndrăzneala..."* Aceste rînduri le găsim în jurnalul său cu data de 30 aprilie 1870. Într-o scrisoare anterioară, adresată din Germania tatălui său, citim : *„Fără să cad complet în prostraţie, pistolul, pumnalul şi otrava începeau totuşi să acapareze prea mult atenţia mea. Atunci mi-a venit în gînd că aveam cu orice chip nevoie de schimbare"*... O depresiune grozavă îl face de multe ori să-și părăsească studiile și să stea luni de zile în completă inacțiune. Se știe că James afirmă că ar fi scăpat de această teribilă boală prin citirea operelor lui Ch. Renou-

vier. Dar răul revine, mereu, toată viața. Printr-o luptă teribilă îl paralizează o clipă. Dar cîțiva ani mai tîrziu el apare iarăși. Abia către sfîrșitul vieții învinge personalitatea optimistă și eroică a lui James.

Nimeni ca filozoful american n-a pus în exterminarea neurasteniei o răbdare mai îngerească, un curaj mai viril, dar mai ales nimeni n-a utilizat cu mai multă pricepere printr-o metodă specială, ceea ce se găsea sănătos în mod nativ într-însul. Știm astăzi cu toții că bolile mintale și sufletești sînt boli de convingere. Un psihiatru francez le-a numit „pitiatice", adică maladii de credință. Și toate terapeuticile au recomandat același lucru : tonificarea acțiunii sugestive, adică întărirea în bolnav a ideii de sănătate. De la Charcot la Bernheim, Coué ori Pierre Janet aceleași remedii sînt mereu recomandate. Creează-ți încrederea în propria sănătate și vei fi tămăduit. Alungă tot ce constituie slăbiciune și deprimare : stimulează-te mereu în speranțe. Provoacă-ți succese exterioare care să confirme acest lucru. Ferește-te de contemplări pasive, sterpe, de analize minuțioase, de acele excese ale vieții interioare care usucă și dezesperează. Creează-ți interese, devotează-te cauzelor exterioare ca să fugi de gîndul persoanei tale, confundă-te cît poți în diversitatea lumii bogată, infinită în resurse. Formează-ți o filozofie bărbătească, dreaptă, optimistă. Încearcă să legi din nou firul raporturilor cu universul, pe care trebuie să-l crezi demn de iubit, cu acel misterios și veșnic variat univers, enigmă perpetuă pentru orice curiozitate. Ridică capul, cere dreptul la viață ; nu te lăsa strivit.

Fără să consulte nici un psihiatru, el însuși adînc psiholog, James a înțeles imediat că în această direcție stă salvarea lui. Și ca să se convingă el însuși a întrebuințat un artificiu ingenios : s-a făcut că e convins, a jucat față de el însuși rolul de credincios. Un elev al său ne spune în amintirile sale despre James : *„El insista adesea asupra acestui fapt că persoane care au de suferit grele tare nervoase, chiar ereditare, pot organiza viaţa lor în mod util pentru a putea trage folos din sensibilitatea lor «degenerată»"*. Iată ce-l preocupa mai mult ! A inventat o întreagă filozofie, nu pentru uzul altora, ci pentru al său propriu, o filozofie medicament, o înaltă doctrină far-

maceutică, cu virtuți de alinare sufletească. Sistemul lui James e cramponarea de viață a unui bolnav, printr-o doctorie filozofică și etică. Preconizînd eficacitatea efortului și l-a aplicat întîi lui însuși. Niciodată resursele practice, optimiste și curajoase ale temperamentului anglo-saxon n-au reacționat mai evident în fața bolii ca în cazul său. Alte filozofii pot ieși din trebuințe de riguroasă logică ori de armonie estetică. A sa e un strigăt moral împotriva dezolării. Firește o asemenea filozofie nu poate fi decît stenică, rumenă de sănătate, exuberantă de viață.

Legăturile dintre viață și operă nu sînt totdeauna directe. Cîteodată producțiile spirituale sînt oglindiri exacte a ceea ce a fost viața. Alteori însă opera reprezintă tocmai contrariul biografiei, reprezintă ceea ce n-a putut fi realizat în viață cu toate că autorul a dorit-o din răsputeri. Schopenhauer a fost necăjit și a născut pesimismul. Dar misticul și frămîntatul Comte a gîndit, ca o nostalgie a ceea ce îi lipsea, practicul și trivialul pozitivism. Oarecum apropiat e și cazul lui James. Acum cînd îi cunoaștem corespondența totală, filozofia sa găsește o minunată clarificare sub acest punct de vedere.

Ceea ce îngrozește mai mult pe un neurastenic e ipohondria, adică frica de a nu rămîne mereu singur cu el însuși, cu preocupările vieții sale interioare. Ipohondria e gîndul cronic, pînda de fiecare moment a propriilor stări organice ori sufletești. Subiectivism, interiorism și ipohondrie sînt unul și același lucru. De acest lucru voiește să scape numaidecît James. Într-o scrisoare din 1872 scrie : *„Această conferință de fiziologie care-mi vine acum e un adevărat dar al lui Dumnezeu ; mă face să lucrez fără să mă surmenez ; mă va sili să mă interesez de alții în loc să mă las închis în mine însumi și mă va îndepărta de aceste analize introspective care au trezit în mine, în aceste ultime luni, un fel de ipohondrie filozofică și de care îmi va face fără îndoială mult bine să mă îndepărtez timp de un an“*.

Cel mai bun remediu pentru a scăpa de subiectivism e acțiunea. Pragmatismul lui James e filozofia unui interiorist care se apără prin activitate de gînduri rele. Nu e, după cum se crede, doctrina unui burtă-verde

american, a unui *„businessman“*, preocupat de afaceri sau de ritmul unei vieți de combinații practice. E agățarea tragică de viață a unui deprimat. Fără voia lui doctrina i-a fost acaparată de businessmeni, care găseau în ea o justificare „filozofică“ a trepidației pentru o existență esențialmente „practică“.

W. James voiește cu orice chip să se uite pe sine. Voiește să evadeze din închisoarea nesuferită care e el însuși. Această nevoie de acțiune devine preocuparea sa permanentă : *„După 1 ianuarie* (1870) — scria în jurnalul său — *cînd voi începe să pot zbura pe propriile mele aripi, s-ar putea să revin la preocupări metafizice, fără prea mare pericol pentru puterea mea de a activa... în prezent mă preocupă puțin speculația și mai mult forma actelor mele... să acumulez decizii voluntare ca un avar, fără să uit că o rețea greșită strică tot lucrul“*... Într-o scrisoare din 1884 : *„În fond, și acest gînd nu-l am de astăzi, ar trebui judecată sănătatea unui om nu atît prin bilanțul anual al orelor sale de mulțumire ori de suferință, cît prin suma muncii pe care, bine ori rău, a reușit să o realizeze“*.

Pentru înfăptuirea acestei activități e nevoie de voință și de credință. James le-a reunit într-o formulă de suspinătoare aspirație, care e titlul unui volum al său : voința de a crede. Căci nu e așa de ușor, pentru un om complex, inteligent și cultivat să creadă cu ușurință. Dintr-un om evoluat și complet nu se poate face cu ușurință un bigot. Filozoful a găsit însă un minunat artificiu. Gîndindu-se la „rămășagul“ lui Pascal relativ la existența lui Dumnezeu, aplicîndu-l peste orice ipoteză, a judecat cam așa : dacă credința mea e verificată de fapte, cu atît mai bine : am cîștigat. Dacă e contrazisă, n-am pierdut nimic și pot oricînd începe din nou cu altă presupunere. Dar faptul că ai o credință sau măcar pariezi pe una are imense avantaje pentru tonificarea sufletească. Voința e semnul libertății, e degajarea noastră, din subordonarea materiei — recte a boalei. Ceea ce l-a entuziasmat pe James în filozofia lui Renouvier e tocmai această autonomie a voinței, pe care filozofia franceză o luase de la Kant. Libertatea voinței îți deschide căile optimismului, adică îți spune că nu ești condamnat la o

fatalitate de determinare și că oricînd poate interveni o posibilitate nouă care să-ți justifice speranța. Dar ca să ajungi la această libertate trebuie să crezi în ea, să te exercitezi adunînd — cum spune el — zi cu zi, ca un avar, hotărîri de voință. Într-un capitol al *Psihologiei* sale *Despre obișnuință*, James dă printre alte maxime pentru întărirea voinței și pe aceasta : *„fă în fiecare zi un act inutil, absurd, dezagreabil pentru tine, pentru ca marile hotărîri din viață să nu te prindă nepregătit, adică fără o voință elastică și ascultătoare"*. Libertatea voinței e astfel un puternic sprijin moral. A crede în ea înseamnă a nu despera.

Ajutorul în lupta contra deprimării nu poate veni numai de la resursele interioare, oricît ar fi ele de eroice. Avem nevoie și de susțineri dinafară. Cel mai minunat lucru pentru aceasta e succesul acțiunilor noastre. James a vorbit mult de succes și a fost adesea rău interpretat. Dar faptul că a recurs la o asemenea noțiune e și el semnificativ. O bună parte din tensiunea noastră nervoasă e menținută de aprobarea pe care ne-o dau faptele ori societatea. Reușita unui plan e oarecum examenul exterior care probează meritul. Și cei care au mai ales nevoie, în îndoiala în care se zbat, de această probă obiectivă sînt neurastenicii. Neîncrezători în ei, veșnic sugestionabili, firi panice terorizate de simple bănuieli, le trebuie mereu dovada palpabilă a capacității lor, ca să fie remontați, încurajați. Punînd succesul în centrul filozofiei sale pragmatiste, James a arătat încă o dată nevoia de sancțiune exterioară pe care o simțea, căci semnul cel mare al adaptării, deci al sănătății, e reușita.

Această stimă pentru tot ce e exterior, simbol al nevoii de evadare din el, a dovedit-o James și prin faimoasa sa teorie a emoției. Emoția e ceea ce se exprimă exterior, ceea ce se vede.

Această expresie provoacă abia în urmă stări interioare, simple reflexe, ecouri ale celei dintîi. Dar această teorie îi mai dă un ajutor și în alt fel. Dacă e adevărat că sîntem triști fiindcă plîngem sau veseli fiindcă rîdem și nu invers, cum se credea pînă la el, înseamnă că e de ajuns să afectăm optimismul și fericirea pentru ca să devenim efectiv fericiți. Sănătatea morală se obține prin

gesturi sănătoase. Teoria emoției are adînci aplicații pedagogice și morale. Fă ca și cum ai fi, și vei fi mulțumit. Într-o cuvîntare către studenți, James le recomandă această întrebuințare a teoriei emoției. De fapt nici una din ideile sale nu a rămas pur teoretică. Aproape toate au semnificația etică de însănătoșire morală. Robustețea și vigoarea sufletească : acest unic scop l-a preocupat mereu.

Tendința către obiectivare, către evadare de sine nu poate fi completă dacă nu ni se stimulează interesul, dacă nu se creează în afară de noi spectacolul lumii, variate și seducătoare atracții.

Un univers uniform și monoton ne adoarme atenția și curiozitatea. De aceea James s-a muncit — fiind ajutat la aceasta și de temperamentul său aventuros — să creeze o existență complexă și multiplă, combătînd monismul. Concepțiile metafizice — în special hegelianismul — care reduc pluritatea aspectelor firii la un singur caracter, i se par înăbușitoare. El concepe o lume cu infinite culori, cu simfonice armonii, o lume multiplă de sensuri și aspecte. Nu există unitate și centralizare, ci pluritate și descentralizare — originalitatea fiecărui lucru și a fiecărui moment îl atrage cu chemări ademenitoare. *„Faceți din univers* — scrie el prietenului său Howison — *un pluralism și creați imediat un obiect de adorație. Faceți însă o unitate și iată-vă în fața a două atitudini egal de parțiale și legitime amîndouă : adorația și oroarea. În prezența unui astfel de univers o singură concepție : indiferentismul și oricît ați întoarce chestiunea în toate sensurile, nu văd cum o filozofie a absolutului în raport cu marele său idol ar putea să evite această alternare de misticism ori satanism pe care istoria ne-o arată în toate timpurile."* Dezavantajul tuturor filozofiilor moniste care reduc totul la unitate e, după greșita opinie a lui James, aceasta : *„în cazul cînd caracterul care crezi că se găsește la baza tuturor lucrurilor nu te mai trage, ești pierdut, fiindcă un altul nu mai e posibil, toate ușile îți sînt închise și nu-ți mai rămîne decît negația nihilistă. Dar dacă universul e plural, o decepție de azi relativă la o ipoteză, poate face loc mîine unei alte iluzii în legătură cu un alt aspect. Și apoi o lume variată și veșnic nouă*

ne atrage mereu spre ea, ne excită mereu curiozitatea și simpatia, creează veșnic alte interese, ne face cu alte cuvinte să trăim mereu în afară, uitîndu-ne mizerabila noastră persoană".

Astfel toate drumurile filozofiei pragmatiste duc către aceeași țintă. James și-a creat filozofia care-i trebuia. Ea a format medicamentul unic care l-a salvat. Și, în adevăr, înainte de sfîrșitul vieții James a învins neurastenia. Ultimele sale lucrări, preocupate de esența psihologică a religiei, dovedesc din nou exuberanța vieții și a sănătății. Dumnezeu reiese din adorație, adică din plenitudinea vieții, care se revarsă în iubire, în creații de îndrăgostit. Experiența religioasă e acel *„trop plein de vie"*, care plăsmuiește din abundență perfecțiunea. Cînd ajungi să iubești, tot ce te înconjoară, cu frenezie Dumnezeu e creat.

Firește, William James a reușit să distrugă răul care-l rodea fiindcă a găsit în temperamentul său candid, artist și fugos, resursele de sănătate pe care le avea. Dar dacă n-ar fi fost lovit de boală, poate aceste izvoare de viață nu s-ar fi potențat așa, nu s-ar fi îndîrjit teoretizîndu-se într-o filozofie de sănătate și iubire, asemenea fagocitelor, care neatacate de nici un microb vegetează amorțite. Fiindcă pe fondul său nativ s-au depus alterările neurasteniei, de aceea s-au răsculat puterile de viață. Filozofia sa e rezultanta unui temperament fericit, alarmat de pericolul descompunerii.

Nici un veac n-a dezadaptat mai puternic pe om de ambianța sa ca cel al nouăsprezecelea. Atunci s-au efectuat mai multe transformări brutale în destinele omenirii decît s-au întîmplat din antichitate și pînă în zorile lumii moderne. Oamenii secolului trecut au trebuit să rupă brusc cu o serie de deprinderi. Din toate aceste zguduiri au rezultat frămîntate procese de conștiință, dureroase amputări, oribile izolări. Firile delicate au fost, în perioada romantică, secerate de acel *„mal du siècle"*. S-au alcătuit atunci hecatombe de sinucideri propriu-zise sau măcar morale. Kleist, Byron, Musset sînt învinșii acestei perioade.

Viața învinge, pe încetul, totul. Către sfîrșitul secolului forțele de readaptare au început a se reorganiza. Omul sensibil chiar nu s-a mai oferit fără rezistență victimă

pe altarul noii culturi create. Lupta de reacțiune contra disoluției sufletești și contra bolii s-a dat cu minunate mijloace de rezistență. Cîțiva mari martiri au pregătit readaptarea noastră, a generației liniștite de acum, pentru care amărăciunile și decepțiile vieții nu duc numaidecît la sinucidere, și nici măcar la pasivitatea stoică. Omul secolului al XX-lea luptă și se adaptează. Dar pentru ca să ne ofere această minunată rețetă magică de împăcare cu viața, mucenici ai ideologiei au plătit scump.

William James e al treilea mare spirit al secolului trecut, care a învins prin o filozofie de viață rănile mortale ale sufletului său.

Primul e Nietzsche. Fiindcă e primul, victoria sa n-a fost deplină. Și el, îngrozit de umbrele nebuniei, a inventat o filozofie de năvalnică pulsație brutală. Blîndul și inofensivul Nietzsche a visat o lume de brute, fără milă și fără cruțare, un elan vital impetuos, violent și barbar. Voința către putere e visul monstruos și inocent al unui teuton cu nervii slabi. Sensul social al nietzscheismului e soluția burgheziei germane imperialiste. Și ca atare, o vede, în proporții mitice de epopee nordică, în halucinații hieratice de dumnezei beți de forță, sfărîmînd furios debilitatea schilozilor, călcînd în picioare slăbiciunea și îngăduirea.

A doua tentativă e a adolescentului tuberculos Guyau. Viziune de bucurie epicureică, de gustare rapidă a bunurilor pămîntești, sub presiunea zilelor din ce în ce mai scumpe. Guyau adoră viața cu nostalgia ftizicului primăvara. Adoră nu atît forța brutală, cît exuberanța, veselia, petrecerea. Dorința virginală de fecioară, care n-a apucat încă să iubească cînd moartea i-a trimis vestitorii. Miraj clorotic, debil, difuz, servit de un temperament modest și dulce și care amintește prin resemnare și surîs unele pagini din jurnalul, identic ca stare sufletească, al Mariei Baskirtchef. Viața și bucuria sînt visate calm, blînd, cu luciditate și stoicism. E oarecum soluția franceză la aceeași problemă, diluată de o personalitate fără prea mare energie.

A treia soluție, soluția lui James. E un remediu mai puțin patetic și, poate, mai puțin dramatic, mai modest,

dar în orice caz mai eficace. Fără să dea lumii un spectaloc unic de zbucium sufletesc, filozoful american cu metodă în încăpățînare și-a adunat rezervele latente de tinerețe și naivitate și le-a ridicat contra lui însuși, cucerind bucuria și împăcarea.

Fără brutalitate și fără blîndă resemnare, cu tenacitate, sforțare și voință, utilizînd tot ce poate să scoată din viață un randament practic de sănătate și voioșie, dar mai ales înțelegînd că originea tuturor suferințelor e o boală a eului hipertrofiat, așezat cu un obsedant narcisism în centrul lumii, James a priceput repede cum cangrena sufletească a secolului al XIX-lea nu poate fi remediată decît cu preceptul bătrînului Pascal : *„Le moi est haïssable* [1]". Și fugind într-o noapte din el, a scăpat descoperind lumea.

1 Eul e vrednic de ură.

THOMAS HARDY

Tess d'Urberville

Răsfoind în ore de vacanță romanul lui Thomas Hardy, m-am gîndit la o aplicație a teoriei tensiunii sufletești la creația literară.

Psihologul francez Pierre Janet a introdus în studiul fenomenelor mintale un punct de vedere foarte fecund. El a arătat că energia noastră psihică suportă diferite oscilații. Nu sîntem tot timpul la același nivel de încordare spirituală. O simplă observație ne poate arăta că tendințele care animă viața sufletească se găsesc, într-un moment sau altul, în diferite grade de activare. După ele se poate măsura și sănătatea noastră psihică. O primă etapă ar fi starea de latență : dispoziții vagi, virtuale, promisiuni de realizare, care rămîn în stare de proiect inconștient. Un grad mai ridicat de tensiune e acela în care tendințele se transformă în cuvinte interioare. Nu e vorba încă de realizare propriu-zisă, de acțiune făcută din fapte, din gesturi, ci de un limbaj interior, în care individul își povestește sie însuși ce are de făcut. Vorba și anexa ei, imaginea, înlocuiesc ca derivativ acțiunea. Ea e o promisiune de a face. În același timp e o reprezentare mai mult sau mai puțin concretă a activității.

Urmînd scara ascendentă a intensificării tensiunii psihice, ajungem la un alt stadiu : acela al dorințelor, pe care Janet le consideră ca jumătăți de realizare.

În fine, deasupra tuturor vine săvîrșirea propriu-zisă. Ea satisface tendința primitivă și pune capăt latenței, vorbei interioare și dorinței.

Sănătatea sufletească supremă se întrupează numai în acest grad de tensiune care e realizarea. Bolnavii, deprimații nu cunosc deliciile precise, savoarea robustă,

suculentă, a vieții de acțiune. Numai oamenii tari o cunosc. Ei singuri știu gustul sentimentelor de plenitudine, de satisfacție, de libertate, de bucurie care o însoțesc. Ceilalți se frămîntă în spasmele neputincioase pe care le dă orice neizbutire : sentimente de lipsă, de spaimă, de oboseală, de proprie indignare.

Sănătatea sufletească desăvîrșită, reprezentată de ultimul grad de tensiune, se caracterizează printr-o perfectă funcționare a ceea ce Janet numește *„la fonction de réel"*, adică adaptarea, ajustarea exactă la realitate.

Omul evoluează veșnic, spune el, și de aceea trebuie ca în fiecare moment al vieții să îndeplinească un act nou, să se mențină într-un acord permanent cu realitatea schimbătoare. E ușor de observat că operațiile pur mintale, amintirile fără aplicație practică, reveria, raționamentele gratuite aparțin unui nivel inferior de activitate și că aceste operații devin dificile de îndată ce se găsesc în legătură cu o acțiune executată în mod real.

Credința în realitate se leagă direct de execuția voluntară... Trebuie să mai adăugăm la aceste acțiuni complete *sentimentul momentului prezent.*

Fără îndoială, nu toate persoanele sînt în stare să ajungă la această noțiune a prezentului : ea nu aparține decît indivizilor capabili de a construi amintiri și de a le clasa. Dar astfel de spirite au nevoie de un semn pentru a aplica evenimentelor noțiunea de prezent și ele întrebuințează în acest scop tocmai caracterul complet și real al actului săvîrșit : azi se deosebește de ieri printr-un coeficient mai ridicat de acțiune.

În fine, a ști să te bucuri de prezent, de ceea ce e frumos și bun în el, constituie o operație mintală foarte apropiată de atenția la realitate.

Așadar, ca să rezumăm pe psihologul francez, sănătatea sufletească se măsoară după gradul de încordare psihică, de la simpla latență, la vorba interioară, la dorință și pînă la acțiunea completă, propriu-zisă. Aceasta din urmă, caracterizată prin funcțiunile realului, prin credința în realitate, formează maximum de energie. Un om e cu atît mai sănătos cu cît se confundă cu realitatea, cu cît crede în ea. Din contra, visătoria stearpă, subiectivismul, analismul, introspecția înseamnă o fază inferioară din punctul de vedere al tensiunii.

Citiți acum romanele lui Thomas Hardy. Ceea ce impresionează brusc încă de la început e lipsa totală de egotism. Autorul nu-și pîndește viața interioară, cu acea stranie ipohondrie a autoanaliștilor, gelos de toate transformările fugitive ale sufletului său. El nu e îndoit, întors înăuntru către viața interioară ca să-și măsoare senzațiile, să-și scruteze emoțiile, să-și provoace interesante experiențe afective, să se lase dus de valul molatic al unui vis necurmat.

Sufletul lui Thomas Hardy e proiectat în afară, funcțiile sale perceptive sînt îndreptate ca o lunetă de observație asupra lumii exterioare. Romancierul englez, prins de o obsedantă curiozitate a exteriorului, pare că a uitat complet eul său.

Exteriorismul e facultatea principală a lui Thomas Hardy. Natura, oamenii, arta, în fine, viața în general îl pasionează pînă la completă uitare de sine. E ca un om care, ieșind în cerdac ca să privească o procesiune în stradă, rămîne acolo ceasuri întregi și, urmărind celelalte mișcări ale străzii, uită complet că a început un lucru în casă.

Dacă ar trebui să definim prin contrast, am indica pe Maurice Barrès cu al său *„culte du moi"*, pe Marcel Proust ori pe Amiel, veșnic proiectați înăuntru, ca pe caracterele exact antipodice lui Thomas Hardy.

Théophile Gautier, exasperat de filozofia kantiană, care nega cunoașterea deplină a realității, a spus indignat, cu naivitate de artist puțin deprins cu elucubrațiile speculative : *„Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe"*.[1] Voia să spună prin aceasta că singurele sale bucurii vin dinafară : culori vii, sunete melodioase, acorduri fericite între ele — și nu din schimbările capricioase, întunecate de tristețea dispoziției sufletești.

Un om bine dispus e un om care se uită pe sine. Acesta e Thomas Hardy. Consideră cu atîta simpatie curioasă orice fenomen din realitate, îi prinde secretul exis-

[1] Eu sînt un om pentru care lumea exterioară există.

tenței sale cu așa precisă ghicire, încît starea de spirit a romanelor sale, sau, în termenii lui Janet, tensiunea sa sufletească e așa de ridicată, de entuziastă, că parcă ar fi într-o stare foarte apropiată de aceea pe care noi, ceilalți muritori, n-o avem decît în momentele de la începutul beției ori în primele faze ale dragostei, cînd ne îndrăgostim de tot universul, cînd totul ne apare interesant, simpatic.

Ca nici un alt scriitor, Hardy, așa de amorezat de realitate, își stimulează cititorii. El are virtuți analoge cu ale stricninei, specificul nervos care ridică tonalitatea sufletească a deprimaților pînă la interesul lumii exterioare.

Valoarea romanelor lui Hardy e înainte de toate terapeutică. Igiena sufletească ni le recomandă ca pe un excelent tonic.

E așa de evident raportul realitate-sănătate, încît e de ajuns ca să scadă oricît de puțin tonusul vital, pentru ca să ne dezinteresăm de ceea ce ne înconjură, pentru a ne adînci, ipohondri sumbri, în toate simptomele, reale ori fictive, ale vieții interioare.

*

Din aceeași excelentă sănătate reiese la Thomas Hardy, alături de exteriorism, și morala sa. Realismul presupune altruism. A te interesa de ceea ce te înconjură înseamnă a te transpune în alte stări de spirit și a uita pentru moment pretențiile, veleitățile, aspirațiile proprii.

Inspirată de un ipocrit spiritualism, morala a eliminat multă vreme, cu dezgust și indignare, igiena. Dar dacă morala înseamnă poate, înainte de orice, sinceritate, trebuie să privim lucrurile în față și să întronăm, acolo unde trebuie, igiena — adică sănătatea.

Adevărul e că nu poți fi perfect moral fără a fi perfect fericit, vreau să zic sănătos. De îndată ce-ți lipsește ceva, începe pizma, gelozia, invidia, răutatea. Insuficiența, care în societate produce revoluții, poate pregăti și în psihologie morala viitoare. Ea nu poate păstra însă pe cea prezentă. Acest lucru nu l-au înțeles bine decît doi bolnavi : Nietzsche și Guyau. Guyau cu umilință și resemnare, Nietzsche cu aroganță și delir, acești doi clienți de sanatoriu ne-au predat secretul lor, cîștigat după o justă echivalență, care dă măcar gîndire acelora care nu pot avea viață. Ei ne-au învățat conjurîndu-ne — spre binele nostru — că bunătatea, altruismul reies dintr-o excelenta construcție organică. Nu știu cine spunea : e greu să fii drept fără o excelentă digestie. Adevăr de maestru de gimnastică ; totuși, adevăr.

Acel *„trop plein de vie"* singur ne poate da, alături de funcția realului, și generozitatea. Nu poate exista simpatie pentru alții cînd trupul e înfiorat de febră ori străpuns de junghiuri.

Thomas Hardy însă e așa de sănătos, că iubește nu numai oamenii cu infinitele lor diversități, fiecare cu specificul său, dar și animalele, insectele, natura, obiectele neînsufletite.

Simpatia sa, ca și viața, se revarsă din veșnice excedente, din prisosuri neutilizate : un nabab miliardar care cheltuiește fără grijă pe orice, pe nimic, fiindcă știe că n-o să sărăcească niciodată.

Guyau a visat o morală fără obligație și fără sancțiune, o morală care ar reieși nu din articolele codului penal și nici din canoanele opiniei publice, care blamează cu regulă și metodă și recompensează la fel, dar dintr-o exuberanță, dintr-o izbucnire de viață și de tinerețe care nu poate fi decît bună, generoasă, fiindcă provine din energii de lux, din rezerve indiferente egoismului propriu, deplin săturat.

La aceeași morală subscrie și Thomas Hardy. De aici păgînismul, naturismul său. Ca și Rousseau, el detestă societatea și civilizația. Omul naturii e brutal, dacă vreți, dar nu e pervers. Natura, adică viața, cînd e intensă nu poate să nu fie generoasă. Nu mai e nevoie atunci de legi, de oprimare, de obligații, de sancțiuni. A stăvili viața prin artificiale legi juridice e o crimă. Mai devreme ori mai tîrziu ea izbucnește, sfarmă și-și face loc.

Societatea deformează. Ea creează conflicte dramatice, mutilînd inconștient vlăstare de viață așa de curate, așa de plăpînde, așa de suave cum e Tess d'Urberville.

Alec d'Urberville, seducător cinic, egoist impudic, e mesagerul moralei sociale. Tess e imaginea răzlețită a bunătății naturale. Perfecțiunea îi vine din natură și toc-

mai de aceea societatea, cu legile grosolane, n-o pricepe și o elimină.

Păgînismul naturist, caracteristic moralei lui Hardy, e vizibil peste tot. Iubește natura și o descrie cu o pasiune de citadin, care e silit să trăiască departe de ea. Romanele sale sînt rurale. Aproape toate se petrec într-o singură provincie, în Wessex. Regionalismul său e semnul după care-i putem interpreta sufletul — acel suflet pe care nu l-a înălțat ca pe un idol, pe care, din contra, l-a neglijat, voit, pînă la negație, ca pe un neînsemnat detaliu în restul naturii, acordîndu-i aceeași însemnătate ca celorlalți oameni, cîmpiilor, insectelor, munților și văilor și, poate, ceva mai puțină ca tuturor acestora.

*

Pe cititorul de rînd ca și pe cel cult îl impresionează fatalitatea oarbă care urmărește eroii romanelor lui Hardy. Nu există nenorocire de care divina Tess d'Urberville să fi fost ferită. La urmă, după ce-și pierde onoarea și iubirea, ajunge și la eșafod. În alte romane, ca în *Primarul din Casterbridge*, în *Obscurul jude*, în *Întoarcerea la locul natal*, același lucru. Eroii marelui romancier englez sînt urmăriți de un implacabil destin. Cîteodată Hardy se apropie de neverosimil prin soarta aspră pe care o dăruiește personajelor sale.

Viața eroilor de roman formează ea însăși o problemă literară. Se pot face și aici clasificări și delimitări.

A. Thibaudet distinge undeva trei tipuri de eroi : eroi dominați de *întîmplare* (tipul Ponson du Terrail, unde cele mai extravagante aventuri, căzute ca din cer, schimbă veșnic, oarecum dinafară, din lumea evenimentelor, viața personajului) ; *eroi cu soartă* (tipul Dumas-père, unde capriciul evenimentelor a influențat pînă la un punct și caracterul personajului), în fine *eroi cu destin* (tipul Tolstoi, Flaubert : *Madame Bovary* etc., în care totul e determinat de psihologia eroului, de structura lui sufletească).

În care categorie trebuie să-l așezăm pe Hardy ? Credem că în aceea intermediară, a eroilor cu soartă. Personajele sale au desigur o psihologie remarcabilă, caractere tari, bine desenate. Ele sînt însă mai totdeauna produse naturale, spontane, în luptă cu prejudecățile sociale și modificate de acestea. Sînt firi blînde, idealiste, pe care mediul social le destramă. Hardy nu e indulgent cu oamenii pe care-i creează. Evenimentele sînt, de obicei, mai tari ca dînșii. De aici fatalismul său. Dar acesta nu e pesimism și nu contrazice de loc sănătatea romanelor sale.

Euripide sau Eschil nu erau, desigur, produse de decadență. Frica de viață, frica de fericire, mai ales cînd e vorba de ființe nevinovate, inocente în lupta cu un cerc social, e normală. Ea se poate transforma chiar în ideea că nenorocirea ca și fericirea fac parte din lumea aceasta.

Nu trebuie să mai uităm că Hardy e protestant. Nicăieri ca în această religie nu se vorbește mai mult de predestinație.

Fiecare om are un rol anumit, pe care trebuie să-l joace pînă la epuizare și de care nu poate fi scutit cu nici un chip.

Înfricoșarea morală compensează astfel păgînismul lui Hardy. E filozofia obișnuită a omului normal, fără să fie beoțian. Ea nu dezminte atitudinea morală obișnuită a majorității scriitorilor englezi : realismul moral, adică subordonarea în natură, temperată de religiozitate și inchietudine.

În această viață proaspătă, candidă fără puerilitate, afectuoasă fără sentimentalism, intimă fără familiaritate, n-are ce căuta sterilitatea egotismului sau a raționalismului latin, mai ales francez.

Romanele lui Hardy sînt lunile fără grijă, de vacanță plină de soare ale literaturii.

IDEI

ETNIC ȘI ESTETIC *

E o constatare, de multe ori verificată de istorie și de viață, aceea că numai insuficiențele devin probleme. Nimeni nu se preocupă decît de ceea ce îi lipsește. Fericirea nu interesează decît pe nenorocit, iar bogăția pe sărac. Nu scriu sociologie și politică filozofică decît acei care nu fac politică militantă. Criticul Thibaudet observa cu multă dreptate că literatura politică a Franței vine astăzi mai ales din dreapta, opozițională de multă vreme, fiindcă stînga, găsindu-se la putere, guvernînd mereu, preocupată de acțiune, n-are timp și nici perspectivă pentru scris. M-me du Deffand, fiind întrebată o dată ce crede despre dragoste, se zice că a răspuns : *„L'amour, je n'en parle jamais, je le fais"*. Și e probabil că romanele de voluptate sînt scrise de asceți.

E mai mult decît suspectă preocuparea de estetică pură într-o anumită parte a literaturii și criticii noastre. Niciodată Franța și Italia, care au produs atîta artă, n-au filozofat atît asupra frumosului, ca la noi. E caracteristic poate și faptul că în Franța nu există încă un manual complet de estetică. Preocuparea unor literați de la noi de a stabili un frumos autonom, ferit de orice amestec impur, devine aproape o obsesie. E un caz psihologic interesant această estetomanie. Ea presupune în orice caz o lipsă naturală de distincțiune. Maniere și *savoir-vivre* nu învață decît burghezul. Ideea fixă a esteticului pur poate servi drept diagnoză pentru un moment istoric și pentru o anumită pătură socială. Deviațiunea românească a feno-

* Scris în perioada 1920—1940. (*N. ed.*).

menului nu e interesantă însă decît fiindcă reamintește problema, care trebuie discutată în sine.

S-a spus de mai multe ori că există o strînsă legătură între calitatea artei și gradul de specific național pe care-l prezintă aceasta. Firește, nu s-a spus niciodată că cineva poate fi artist dacă n-are talent.

Aceasta e o condiție subînțeleasă, naturală, după cum, de pildă, ca să fii om se cere să fii numaidecît mamifer. Întrebarea e alta : care e rolul și care e gradul de potențare artistică a coeficientului etnic în producția artistică ? Puriștii au strigat că e vorba de o impietate, de o regretabilă confuziune între etnic și estetic. Cîte idei false nu se bucură de o bună reputație numai fiindcă sînt îmbrăcate într-o formulă comodă care e prinsă ușor de public ? Etnic și estetic a părut o îmbinare fericită și problema s-a rezolvat, nu-i așa ? Acești critici consideră esteticul ca o substanță. Ea trebuie izolată, ferită de orice atingere. E aproape un cult, o consacrare religioasă a unui principiu. În faza totemică, anumite obiecte sînt considerate de primitivi ca „tabu". Ele nu pot fi atinse, fiindcă își pierd însușirea lor de a fi imaculate. Printr-un proces de teribilă simplificare în gîndire, esteticul a ajuns la o situație analogă. Frecvența religioasă a artiștilor i-a creat un nou cult.

*

Conduita estetică este o invenție culturală foarte recentă. Cronologic ea ar putea fi fixată pe la jumătatea secolului trecut. Flaubert a fost marele preot al ordinului. În *Corespondența* sa se găsesc numeroase considerații în care se arată că arta e o funcțiune care se poate satisface complet pe ea însăși. Ea n-are nimic a face cu religia, cu morala, cu ideologia, cu filozofia ; nu depinde de mediu, nici de momentul istoric, nici de opiniile și credințele oamenilor. Ea se prezintă ca o comportare specială, disociată cu totul de orice fel de alt aspect al vieții sociale. În această primă fază a atitudinii estetice, arta trebuie ferită mai ales de amestecul cu morala. Oamenii care susțineau atitudinea estetică, spirite curajoase și libere,

voiau descătușarea definitivă de ipocrizia clerului și a profesorilor de morală.

Era în această epocă un eroism al sincerității care e tot un fel de morală și care s-a opus moralei tradiționale. Realismul fotografic satisfăcea relativ (absolut e imposibil !) această tendință către pasivitate, prin care artistul putea rămîne oarecum indiferent, fără nevoia să ia „atitudini" în fața subiectului. S-a creat atunci doctrina „artei pentru artă". Wilde a fost popularizatorul ei pentru marele public.

O a doua fază a tendinței de autonomie a artei nu mai e realizată de literatură, ci de plastică. Către sfîrșitul secolului trecut, din reacțiune contra academismului care nu se putea dispensa de a trata mereu în compoziții subiecte mari, s-a ajuns la arta fără „subiect", adică cu un subiect extrem de simplu, adesea o simplă schemă care trebuie mai degrabă ghicită. Încetul cu încetul, „subiectul", adică conținutul imaginativ, sufletesc, a fost desființat cu totul. Cubismul, expresionismul, futurismul se bazează pur și simplu numai pe senzația pură. Arta nu mai „reprezintă" nimic. Ceea ce se cere e doar o prezentare cît mai exactă a legilor fizice de vizualitate, arta devine un complex de linii și planuri, de pete de culoare, tinzînd cel mult la un efect decorativ. Conținutul, adică drepturile imaginației și sentimentului, sînt înlăturate în favoarea senzației, singurul element psihologic admis de arta nouă. Mai mult decît atît : senzația nu trebuie completată cu imagini memoriale, ori cu afecte, așa cum se întîmplă în mod natural în actul de percepție. Orice încălcare a interiorului sufletesc asupra senzației e interzisă. Atitudinea sufletească n-are ce căuta într-o artă de curată mecanică. Amestecul și contrastul de culori se poate explica fizic ; la fel îmbinarea de linii și planuri. Nu e nevoie de nimic sufletesc pentru aceasta. Arta își cîștigă astfel o autonomie completă. Ea poate fi despărțită de complexul sufletesc din care face parte, poate fi diferențiată ca o funcțiune aparte, o substanță unică și independentă.

Dar acest mod de a vedea e bazat pe un exces de abstracție. G. Simmel are perfectă dreptate cînd spune că teoria artei pentru artă e rezultată dintr-un raționalism estetic exagerat. Ea e rezultatul unui rigorism estetic

foarte asemănător cu rigorismul moral al lui Kant. După cum acesta separă valoarea morală de restul vieții sociale, făcînd dintr-însa o valoare în sine, concepția artei autonome se închide într-un turn de fildeș, departe de restul vieții.[1] Dacă adîncim însă mai bine lucrurile, aceste considerații pur abstracte ne apar complet gratuite. Arta nu mai poate fi separată de restul personalității. Sufletul nostru nu e un agregat, ci o unitate. După cum orice organism formează o individualitate biologică, în care fiecare parte e solidară cu totul, în care părțile componente sînt interdependente, tot așa organizația noastră psihică are o structură dată, cu o anumită tonalitate. Funcțiunile părților nu pot fi izolate de viața întregului. Arta nu e un fel de cancer, un grup autonom de celule care se dezvoltă arbitrar și anarhic în dauna totului din care constituie numai o parte. Personalitatea umană e un întreg armonios în care fiecare funcțiune depinde de cealaltă. *„Perfecționarea unei producțiuni parțiale cu prețul închircirii omului întreg are o anumită limită, căci înălțimea unei astfel de producțiuni nu va fi posibilă decît cu înălțarea simultană a întregii existențe sufletești. Aici trebuie formulat raportul între totalitatea vieții și înălțarea ei la anumite valori.*

Cine se muncește să fie numai moral, și de loc intelectual ori religios... acela va ajunge poate la un înalt grad de morală, dar în nici un caz la cel mai înalt grad. Același lucru e mai vizibil cu intelectualitatea : producțiunile omului care e numai inteligent, oricît de surprinzător s-ar părea aceasta, rămîn, chiar ca producțiuni intelectuale, în urma acelora care izvorăsc dintr-o largă personalitate... Cine este numai deștept nu este complet deștept.“ [2]

Acela care vede în tehnică un scop în sine, oricît de dotat ar fi, nu poate fi artist desăvîrșit. Și faptele istorice — după cum remarcă același Simmel — confirmă aceste constatări. Toți artiștii în adevăr mari au fost mai mult decît artiști. *„Chiar la acei la care întreaga energie vitală era concentrată în artă, astfel încît restul omului ajungea*

[1] G. Simmel : *Zur Philosophie der Kunst. (N. a.)*
[2] *Ibidem. (N. a.)*

invizibil, cum e cazul lui Rembrandt, totuși simțim în dosul operei de artă o intensitate și o comprehensiune enormă a vieții întregii personalități.“ Arta nu e decît un mijloc de exprimare a personalității. Aceasta din urmă e realitatea întreagă a omului, iar arta numai instrumentul ei de comunicare.

Dovada cea mai clară că individualitatea sufletească formează un tot, e că orice tulburare într-una din funcțiunile sufletești, orice dezagregare morală ori intelectuală aduce cu dînsa imediat și descompunerea artei care e solidară cu restul. Orice mișcare centrifugală, care strică coeziunea, strică artei, ca și celorlalte atitudini sufletești.

Dar dacă opera de artă, privită ca fenomen individual, e dependentă de o anumită personalitate de care nu poate fi disociată, tot așa arta ca fenomen colectiv nu poate fi separată de celelalte funcțiuni ale grupului. O societate, în speță o națiune, fiindcă acestea sînt societățile firești în care trăim, are o anumită structură sufletească. Ea e colorată individual de anumite tonalități. O societate se definește prin grupul de valori în care crede și care constituiesc idealul său cultural. Într-un anumit moment nu poate exista decît un singur tip de structură culturală în care intră ca atribute anumite valori estetice, religioase, morale, toate perfect solidare între ele. Dilthey, care a introdus noțiunea de structură culturală, a arătat că aceasta duce fatal la o anumită tipologie. Există tipuri de cultură în care arta e una din manifestări. Dar caracteristica structurii culturale e unitatea și interdependența desăvîrșită. O artă e oricum expresia unei anumite culturi : schimbați valorile morale, religioase, sociale, ale unui gen de civilizație, arta se schimbă și ea imediat. E foarte îndreptățită astfel atitudinea esteților germani ca Utitz ori Dessoir, care, după Hegel, consideră activitatea artistică în funcție de întregul moment cultural.

Nietzsche a procedat la fel cînd a deosebit cele două caractere ale tragediei elene : apolinicul și dionisiacul. După el cultura e o unitate vie, cu un stil propriu. Modernii au dus mai departe aceste constatări.

Spengler, de pildă, vede la baza oricărui gen de civilizație, sub toate aspectele ei variate și variabile, sub

sistemele de morală, de religie ori de artă, o comunitate tipică, un același suflet, un același spirit caracteristic, un fenomen originar. Această concepție e fără îndoială justificată. Vom vedea de îndată și mai detailat pentru ce. Deocamdată, pentru a prepara cele ce urmează, să reținem atît, că arta nu poate fi separată de complexul general al vieții din care face parte, că ea e interdependentă de celelalte funcțiuni, că ceea ce îi dă rațiunea de a fi e dictat de specificitatea întregului.

*

Una din cele mai spinoase probleme ale esteticii moderne e aceea a *stilului.* În ce constă și ce determină acest aspect caracteristic și ireductibil individual al unei opere de artă nu e ușor de spus în starea actuală a filozofiei artei. Pentru unii stilul e rezultatul, compromisul între o intenție și o realizare. Între intenție și realizare se interpune rezistența, inerția materialului din care produce opera artistul. Acesta e rebel, are anumite legi, și intenția primară e deviată puțin. Ceea ce rămîne e stilul. Pentru alții *„stilul e omul"* (Buffon), pentru alții momentul istoric și social, pentru alții, în fine, el e determinat de subiectul operei etc. Cu mult mai complet procedează Müller-Freienfeld. El întrunește în noțiunea de stil al artistului determinat de specialitatea lui sufletească, un stil al influenței prin care mediul social își înscrie drepturile în opera de artă, un altul al materialului din care e concepută producția, în fine ultimul : condiționat de natura conținutului, a subiectului tratat. [1]

Fără îndoială că bronzul, cuvîntul, sunetul ori culoarea au fiecare alte legi de exprimare, iar pe de altă parte e tot așa de sigur că felul temei artistice, de la roman la poezia lirică, ori de la portret la compoziție cere anumite condițiuni de tratare. Dar ceea ce e fundamental într-un

[1] Müller-Freienfeld : *Psychologie der Künste (Der Begriff des Stils),* în Kafka, *Lehrbuch der vergleichenden Psychologie,* t. II. (*N. a.*)

stil e exprimarea unor anumite structuri sufletești. Buffon a simțit-o acum aproape două secole. Prin particularitatea sufletească a artistului trebuie să deosebim însă nu numai felul organizației sale naturale, dar și educația sa, adică convingerile sale despre viață și lume. În această atitudine generală se cuprinde felul special de reacțiune al artistului în fața problemelor culturale.

Cu siguranță însă că stilurile individuale au ceva comun între ele, într-o societate dată și într-un moment dat. Există între ele o armonie prestabilită, un acord de vederi și procedee care constituiesc la un loc un stil mai general, stilul epocii și stilul național. Dacă stilurile ar fi strict individuale, n-ar fi fost posibile toate școlile naționale de pictură, de literatură ori de sculptură care caracterizează de la un capăt la celălalt istoria artei, adică istoria stilurilor. Toată lumea știe că a existat o școală flamandă, ombriană, că a existat un rococo francez și unul german. Goticul, el însuși, uniformizat pretutindeni prin tendința universalistă a catolicismului, s-a diferențiat pe țări, fiecare din națiuni aducînd contribuția originalității sale la stilul catedralelor. Să compare cineva domul din Milano cu catedrala din Chartres sau din Strasbourg și va vedea deosebirea.

Deosebirile de stil național sînt deosebiri de procedee, de tehnică artistică. Venețianul întrebuințează culoarea vie, strălucită, bogată în tonuri auxiliare, linie amplă și moale. El dovedește senzualitate și epicureism. Gîndiți-vă acum la pînzele lui El Greco, cu expresia lor halucinatorie, cu culoarea lor ternă, cu extazul lor pasionat. Două concepții de artă, două tehnici, două stiluri. Deosebirea de procedeu înseamnă, însă, cînd privim mai de aproape, deosebiri de structură fiziologică, senzorială. Ochiul e diferit construit după popoare, și un autor german, Hagen Oskar, a avut dreptate să-și intituleze opera sa *Deutsches Sehen,* vizualitatea germană. Există desigur un ochi, o vedere germană, după cum există una italiană și una spaniolă. Ochiul se adaptează diferit la variate condiții de lumină și culoare. El se formează după mediul plastic, modificîndu-și funcțiunea după caracterul spațiului la care trebuie să se acomodeze.

Wölfflin a arătat luminos cum vizualitatea evoluează în funcție de timp și de specific național. Ritmul, succesiunea între liniar și pictural, între plan adînc, tectonic și atectonic, unitar și multiplu, clar și confuz, care constituiesc după el categoriile esențiale ale oricărei plastici, alternează și sînt selectate după o motivație psihologică culturală, determinată de sufletul poporului care le adoptă. [1] Dificultatea în care se zbate plastica germană încă pînă azi e datorită imposibilității de a găsi o formă națională proprie, specifică valorilor picturale care au invadat Germania după Renaștere. Germania nu și-a putut asimila încă printr-un stil național Renașterea italiană. Ea caută și încearcă mereu. Legătura între o anumită fiziologie a vizualității și sufletul culturilor și al popoarelor a evidențiat-o și mai bine Spengler, cînd a susținut că există o strînsă corelație între felul culturii și modul de a concepe și trata spațiul.

Dar aceste constatări sînt valabile pentru artele plastice, bazate mai mult pe senzații și mai puțin pe atitudini sufletești. Pentru că senzațiile, ca orice e fiziologic, sînt mai fixate într-un tip omogen, sînt mai puțin variabile, mai puțin individualizate. Ceea ce e psihic însă e mai aproape de influențele culturii și ale sufletului național. Un ideal nu poate modifica așa ușor o impresie optică ori acustică, dar el poate devia o credință, o judecată ori un sentiment. Dacă nu se poate concepe pictură ori sculptură fără stil național, cu atît mai mult nu se poate concepe literatură fără un astfel de stil. Ceea ce e probant pentru plastică e cu atît mai probant pentru literatură.

În *Jurnalul de călătorie al unui filozof*, Keyserling, care a văzut o bună parte din națiunile pămîntului și manifestările lor artistice, ajunge la concluzia că un popor e o unitate de stil. Ca să pricepi un stil de artă trebuie să știi numaidecît mentalitatea poporului care l-a creat. Arta unui popor e cea mai bună diagnoză pentru psihologia sa etnică. Și invers, stilul unei arte nu poate fi priceput fără adîncirea mentalității naționale a cărei expresie este.

[1] H. Wölfflin : *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. (N. a.).*

„Ca să pricepi un desen japonez trebuie să fi învățat japoneza, adică nu limba japoneză ci atitudinea japoneză în fața imaginii. Clădiri ca acele vechi indiene nu sînt de apropiat cu ochiul obișnuit occidental ; întrebarea nu este dacă le găsim ori nu frumoase, trebuie să ne dezvoltăm întîi organul pentru astfel de senzații formale... Chiar numai ca să priceapă arta italienească îi trebuie nordicului o atitudine cu totul nouă." [1] Elie Faure spune că alături de literatură, arta gotică arată prin excelență psihologia poporului francez. Nu s-ar putea pricepe cum trebuie sufletul acestei națiuni, dacă nu s-ar tălmăci și după felul în care s-a exprimat în arhitectura catedralelor. Dacă în literatură se vede mai ales caracterul latin și raționalist al culturii franceze, în gotic se vede sufletul său breton și nordic. *„Ori de cîte ori evocăm spiritul unui popor, numele omului care-l reprezintă cel mai evident în ceasul său cel mai decisiv ne vine pe buze. Beethoven ne amintește Germania, Shakespeare Anglia, Dante și Michelangelo Italia, Cervantes Spania, Rubens Flandra. Cînd ne gîndim la Franța ezităm. Michelet n-a știut să-și stăpînească inima și simțurile. Lui Hugo îi lipsește noblețea. Lipsește celor mai buni povestitori, La Fontaine, Molière, Rabelais, acea pasiune mistică care eroizează sufletul uman, care concentrează și rezumă într-un singur om puterile vieții din acel moment și definește în ochii noștri orientarea și destinul lumii. Ei bine, catedrala gotică are tot ce iubim în Hugo și Michelet, tot ceea ce găsim în Rabelais și Molière, dar ea ridică prin turnurile și bolțile sale poporul francez la un asemenea entuziasm liric, încît îi oferă presentimentele supreme pe care artiștii noștri nu le-au atins niciodată : eroul francez e catedrala."* [2] Alții au mers și mai departe. Au găsit raporturi foarte strînse nu numai între caracterul național și stil, dar între rasă și stil. Rasa de nord, cea vest-europeană, cea est-europeană, cea dinarică, cea asiatică ar prezenta aceleași

[1] H. Wölfflin : *Das Erklären von Kunstwerken. (N. a.)*
[2] Elie Faure : *Histoire de l'art, I. (N. a.)*

legi de stil în ce privește mersul și vorbitul oamenilor, atitudinea corporală, felul culorii în pictură, forma liniei, debitul verbal etc., etc. [1]

Fapt e că nimeni nu poate scăpa de această determinantă stilistică. Scrupulosul artist, supraestetul Flaubert el însuși, face parte din stilul național francez. Tinctura sufletească extrem de raționalistă, luciditatea excesivă, lipsa de sentimentalitate, impasibilitatea, indiferența, toate acestea sînt virtuți prin excelență franceze. Flaubert, el însuși s-a înscris într-un stil : realismul francez. Chiar doctrina „artei pentru artă" și justificarea ei prin scris constituie un stil : acea *„écriture artiste"*, acel exces de artisticism, de formă și de tehnic, caracteristic francez, după cum remarcă Simmel, fiindcă e excesiv rationalist.

S-ar putea obiecta însă că „specificul național" e indispensabil în constituirea și explicarea artei ca produs colectiv, dar că în opera de artă individuală nu e așa de vizibil. Vom răspunde că ceea ce e colectiv e făcut din individual. Dacă stilurile individuale n-ar avea nimic comun între ele, stilul colectiv nu s-ar putea constitui.

*

Nimeni nu susține că e de ajuns să fii foarte specific național pentru ca să produci artă. O asemenea înțelegere a lucrurilor nu poate intra decît în capul acelora care nu pricep importanța factorului național în determinarea stilului. Opera de artă fără talent nu e posibilă. Aceasta e de la sine înțeles. Talentul e un element, un factor, cel principal încă. Aceasta rămîne stabilit o dată pentru totdeauna. Dar și Goethe și Hugo și Dickens au talent. Și Rembrandt și Velasquez și Tizian. Ce deosebește însă pe unul de celălalt ?

Desigur în primul rînd o anumită organizație individuală, psihică și fiziologică. Dar, fără îndoială, în al doilea rînd stilul național, adică reacțiunea lor specifică în fața lumii și a vieții. Fiecare om, cu atît mai mult artistul (aceasta e o banalitate) are în el două euri : unul individual, altul social. Fiecare individualitate se caracterizează de două ori : o dată se opune omenirii întregi prin structura sa limitat-socială într-o națiune, și a doua oară se opune cu ceea ce are el ireductibil personal față de ceilalți compatrioți ai săi, diferențiindu-se *sui generis* în sînul propriei sale națiuni. *„Le style c'est l'homme"*, cînd artistul se măsoară cu ceilalți artiști ai poporului său, dar *„le style c'est la nation"* cînd artistul se compară celorlalți artiști de alte neamuri. Cînd introducem „specificul național" nu facem altceva decît să completăm definiția talentului. Arătăm ceea ce are el comun (cu compatrioții săi) și ceea ce are deosebit. E tocmai ceea ce corespunde la o adevărată definiție : adică genul proxim și diferența specifică. Comparați între ei pe Dostoievski și pe Tolstoi. E oare de ajuns ? Nu e necesar să-i comparăm și cu Balzac ori Dickens ca să-i pricepem complet ?

Un scriitor care n-are decît stilul individual (am văzut mai sus că acest lucru e imposibil ; aici e vorba de tendința către individual, adică de diminuarea sufletului social) nu poate fi decît un scriitor minor. Talentul său e mai mic, adică mai puțin. Artistul național are și stilul individual, *plus* pe celălalt, social. E deci mai bogat. Arta fiind expresia sufletului, aceea care se muncește să rămînă numai individuală, va exprima mai puțin, adică va exprima mai redus, mai unilateral. Împuținați sufletul, adică sărăciți-l cu unul din aspectele lui, se va împuțina, se va sărăci și expresia. E așa de simplu !

Constatările acestea sînt verificate și de psihiatrie. Primul simptom al regresiunii, al degenerării vieții sufletești atinse de psihoză, e îngustimea cercului conștiinței, limitarea cîmpului de atenție, a interesului. Un subiect atins de isterie, descris de Pierre Janet, nu putea să-și concentreze atenția decît pe un singur obiect deodată. Dacă vorbea cu cineva, puteai să-i strigi cît de tare ceva în urechi : nu auzea nimic. Nu recunoașteți aici obsesia : obsesia estetomanilor ? Stilul național e acela care dă mai întîi originalitate... Dar această originalitate nu cade niciodată în singularitate, cum e cazul artiștilor care se forțează către un stil strict individual. Creatorul nu se mărginește la cîteva valori strict personale, înțelese doar de

[1] H. Günther : *Rasse und Styl*, München, 1926. *(N. a.)*.

un grup restrîns, de o elită de inițiați. Originalitatea sa are o accepțiune mult mai largă. El e artistul întregului său popor. Și prin poporul său intră în relație cu toată umanitatea. Aceasta din urmă nu poate ține seamă de milioanele de tipuri individuale și de psihologia lor specifică. Ea rezumă din economie și nu poate pricepe decît cel mult sufletul popoarelor. Pentru acela al indivizilor izolați n-ar avea nici putința. Tot ce poate face un american e să priceapă tipul nostru național, dar nu poate adînci sufletul fiecărui individ românesc. I-ar fi și imposibil. Stilul prea individual duce la o artă restrînsă, fără posibilitatea de largă înțelegere. Arta națională e arta lui Shakespeare, Racine, Molière, Tolstoi, Balzac, Goethe. Arta individuală (și aceasta e națională) e a lui Barbey d'Aurevilly, Andreev, H. H. Ewers, a lui Jean Cocteau.

Stilul care se muncește să fie numai individual, are într-însul, în același timp, ceva efeminat, abstract, debil, degenerat, antivital. E ca acele specimene de noblețe secular ereditară care prin procesul conservării de clasă s-au căsătorit mereu între rude, oprind împrospătarea rasei de la seva generoasă a mulțimii. Creațiunea individuală apare limfatică și antivitală, fiindcă încearcă să se disocieze de personalitatea totală și deci refuză concursul celorlalte funcțiuni, contribuția lor vie și suculentă. Artistul pur se consumă iute fiindcă nu mai e în contact cu viața. Șuvița secătuită din care își extrage puterile nu se mai împrospătează și se usucă. Talentul său moare încet de inaniție. De altfel arta pură presupune aproape totdeauna o împuținare a vieții. Exuberanța și sănătatea nu se lasă filtrate și canalizate : ele se revarsă impetuos și fecund.

Stilul cu tendința numai individuală e agreabil, interesant, dar e ușuratic și trecător. Ceea ce e individual e pieritor. Numai ceea ce e colectiv e durabil. Viața stilurilor individuale e scurtă, fiindcă posteritatea rezumă, simplifică și păstrează numai generalul.

Stilul național în ceea ce are în același timp special (față de omenire) și general și omenesc (față de individ) găsește exact acel loc geometric între tipic și caracteristic, care constituie arta mare.

Dacă n-ar fi existat decît stiluri individuale, nici o operă de artă nu s-ar fi conservat. Istoria artelor ar fi fost o bizară arheologie, în care operele, prezentate ca niște incomprehensibile texte de hieroglife ar fi chinuit mereu talentul de descifrare al erudiților. Puntea de legătură între ele și noi, adică elementul comun uman, ar fi lipsit. În locul plăcerii pe care oricine o are în fața lui Velasquez ori Tizian, cîțiva maniaci, înarmați cu lupe, s-ar fi străduit în zadar să ghicească ce a voit să facă cutare pictor dintr-o curioasă masă de culoare. Căci, încă o dată, nu trebuie uitat că numai ceea ce e general trăiește. Originalitatea extremă ca și snobismul care o susține sînt repede uitate și e ceva întristător în acest cimitir al valorilor de o zi. Mi se pare că J. Cocteau a spus așa de frumos : *„La mode meurt jeune, c'est ce qui fait sa légéreté si grave"*. [1]

[1] Moda moare tînără și asta îi face ușurătatea atît de gravă.

MILITANTISM ARTISTIC *

Engels a anunțat în 1885, în prefața la *Revelațiile asupra procesului comuniștilor din Colonia,* că o catastrofă va izbucni imediat, deoarece scadența revoluțiilor europene — 1815, 1830, 1852, 1870 — este în secolul nostru de circa cincisprezece, douăzeci de ani.

O revoluție trebuia să se săvîrșească, așadar, imediat. Lucrurile s-au întîmplat, după cum se știe, puțin altfel.

Revoluția n-a izbucnit, fiindcă niciodată istoria modernă n-a înregistrat vreo epocă de prosperitate economică asemănătoare perioadei 1870—1910. S-a arătat că acest belșug, unanim simțit, e datorit cuceririlor coloniale pe care a reușit să le facă în aceste patru decenii capitalismul european. Teritorii noi, bogate în materii prime, servind în același timp de noi debușeuri, au adus burgheziei apusene cîștiguri formidabile. De aceste strălucite afaceri s-au resimțit, bineînțeles într-o proporție cu mult mai redusă, și lucrătorii. Proletariatul a cîștigat atunci de la noii îmbogățiți cîteva concesii. Elveția a redus în 1877 ziua de lucru la 11 ore. Austria a adoptat aceeași cifră în 1885, Germania în 1891, Franța în 1892. În aceeași epocă, Bismarck, pentru a preveni mișcări sociale violente, a realizat marile sale reforme asupra asigurărilor muncitorești. În toate țările s-au votat atunci legi protectoare privitoare la lucrul femeilor și al copiilor. Ca o consecință, emigrația, acest sensibil termometru al bunului trai dintr-o țară, a scăzut și ea. Dacă cifra emigraților în Germania anului 1881 era de 220.000 anual, în 1900 ea scade la 23.300.

* Scris în perioada 1920—1940. (*N. ed.*)

Generozitatea îmbogățiților se revarsă — ce-i drept cam zgîrcit — și asupra muncitorilor. Așadar, mai mult ori mai puțin, cît e firesc unei asemenea societăți, mulțumirea era generală, fiindcă bogățiile exotice se revărsaseră în repartiții diverse asupra Europei. Firește, în ordinea morală buna dispoziție domnea.

Confortul, petrecerile, arta, luxul erau la apogeul lor. Îngrijorarea, prudența, panica, suferința erau din ce în ce mai rare. S-a vorbit atunci, într-un spirit de duioasă idilă, despre „înfrățirea claselor".

Era timpul candid al glumelor lui Courteline pentru oamenii subțiri, al poveștilor burlești ale lui Armand Silvestre pentru cei mai puțin pretențioși. Nimeni n-avea prostul gust ca, în această minunată veselie, să devină *„trouble-fête".* Și puține voci grave s-au auzit atunci.

E greu ca o epocă să fi fost mai aptă pentru diletantism, pentru literatura inutilă, simplu amuzament de pierdut vremea (foarte lungă de altfel, ca totdeauna cînd n-ai ce face), joc senin și absolut dezinteresat.

Preocupările politice, morale ori religioase nu aveau ce căuta, fiindcă politica, din cauza împrejurărilor mai sus amintite, părea a fi în armistițiu și fiindcă morala ori religia unor oameni fericiți seamănă grozav a literatură (vezi mitologia greacă). A dominat atunci parnasianismul vid, gelos de forma goală, a apărut simbolismul preocupat numai de muzicalitate și căruia i se obiecta lipsa oricărei etici, a apărut mai ales literatura gratuită a lui Anatole France sau Maurice Barrès din prima fază *(Du sang, de la volupté et de la mort),* artă inteligentă, nepătată de preocupări practice. Amintiți-vă ce figură anostă de moralist searbăd și pedant făcea pe atunci bietul Paul Bourget. În acele timpuri, Oscar Wilde, cu atitudini de estet desăvîrșit, poza în fața Europei fermecate de dandismul său. Domneau numai preocupări de eleganță, de costum, de voiaj, de petrecere, de lux, de aventuri amoroase, nostime și facile. Continentul împrăștia acorduri de vals și se răspîndise peste tot un miros parfumat de budoar. Nu stătea frumos nici măcar să fii ceva mai sentimental, ori să te lamentezi. Lecomte de Lisle, mi se pare, a spus : *„Tous les élégiaques sont des canailles."* Se înțelege că ideologia acestei lumi fericite era estetismul așa

cum se cuvine celor fără griji și fără suflet, adică mentalități făcute din prețuirea dezinteresării, a inutilității și a agreabilului.

*

Cu cîțiva ani înaintea războiului acest „vis ferice" a trebuit să înceteze. Celelalte continente au început să secătuiască, iar, pe de altă parte, teritoriile virgine s-au săturat de manufactură europeană. S-au desinat mișcări de autonomie și independență. Vechiul joc de pendulă a crizelor de supraproducție, specific — după cum a arătat Marx — structurii burgheze, și-a reînceput dansul. Falimente, crahuri au urmat. Capitalismul european a intrat în febrilitate și panică. Primii, muncitorii s-au resimțit. Au început atunci din nou luptele sociale.

După cum s-a observat, primul război a fost o formă a revoluției sociale, sau chiar însăși această revoluție într-o primă fază. Pe de altă parte, după cum mărturiseau o mulțime de scriitori profeți, de la Norman Angel la Romain Rolland și Delaisi, peste tot mirosea a praf de pușcă. Cu mult înaintea marii catastrofe, spiritele erau în puternică tensiune. Se sfîrșise, cel puțin în conștiințele mai serioase, carnavalul anterior cu Colombinele și Pierroții săi. Asemenea epoci sînt rare și durează de obicei puțin. Truda e în legea vieții și excepțiile sînt doar efemere. Spiritului gentil-estetic și idilic-diletant i-a urmat, cum era și firesc, o epocă de îngrijorare.

Criza se presimțea din toată neliniștea care plutea în aer. Literatura e ca un barometru sensibil care anunță intemperiile cu cîteva ore înainte. Și era natural să fie așa. Anormală era indiferența anterioară produsă de o trecătoare prosperitate. Gustul public se schimbă o dată cu preocupările cotidiene. Cu siguranță interesul pentru o estetică înaltă și sterilă, fruct de seră al unei epoci lipsite de viață, fiindcă era lipsită de griji, a mai durat cîtva timp. Dar, Barrès a părăsit preocupările din *Amori et dolori sacrum* pentru cele din *Les déracinés,* iar Anatole France a devenit socialist și scria : *„Une chose surtout donne de l'atrait à la pensée des hommes, c'est l'inquiétude. Un esprit qui n'est point anxieux m'irite ou m'ennuie".* [1] Charles Louis Philippe, stegarul generației lui, anunța că timpul diletantismului a trecut : ne trebuiesc de acum barbari, adică spirite mai puțin pure, dar mai îngrijorate. Luăm pildele din Franța, întîi fiindcă această cultură e mai cunoscută la noi și apoi fiindcă triumful estetismului diletant s-a efectuat acolo. Dacă putem dovedi însă că și în Franța lucrurile s-au schimbat, fenomenul devine și mai probant pentru celelalte țări.

Cine urmărește cu atențiune literatura franceză postbelică poate observa pînă la evidență caracterul ei moral, filozofic ori social, cu un cuvînt caracterul ei militant. Proust a scris epopeea unei părți din societatea franceză actuală, cu viața ei aci energică, aci decrepită. S-a spus chiar că romanele sale studiază un moment din viața nobilimii franceze, caracterizat prin invazia burgheziei în citadela aristocratică : forțarea ușilor castelelor feudale de vigoarea proaspătă a familiei Verdurin, a lui Odette, Cottard, Swann, Bergotte, Jupien, Morel etc. Viciul și slăbiciunea foștilor stăpîni de ieri nu mai putea opune, în dosul porților, rezistența reprezentată altădată de Condé, Vendôme ori conetabilul de Montmorency.

Les Thibault ai lui Roger Martin du Gard sînt direct inspirați din viața burgheziei franceze — cu morala, cu cazurile ei de conștiință, cu religia și aspirațiile sale. Pînă și literatura gratuită și frivolă în aparență a lui Paul Morand reflectează ritmul social al vremii noastre de finanță cosmopolită. Un Giraudoux, așa de amator de imagini, de jocuri de cuvinte, de formă sclipitoare, de vervă parcă inutilă, e prezentat de un critic ca Benjamin Crémieux ca un spirit eminamente corect, ale cărui tendințe sînt curat morale *(„XX siècle").* Rămîne din cei celebri Paul Valéry. Discipol al lui Mallarmé, s-ar părea că e reprezentantul estetismului integral. Dar opera sa în proză este o pledoarie în favoarea raționalismului cartezian, un atac contra misticismului. Lipsit de intenții morale ori sociale, el luptă pentru o idee filozofică, pentru un fel de a explica viața. Opera sa nu e indiferentă

1 Un lucru, mai ales, dă farmec gîndirii oamenilor : neliniștea. Un spirit care nu-i neliniștit mă irită și mă plictisește.

la marile probleme alte timpului și nu rămîne străină față de aspirațiile din jurul său. Am vorbit pînă acum numai de creatori. Dacă trecem la critică, aspectul activist și militant al vremii noastre apare și mai evident. Nu mai amintim de Charles Maurras. Din cei mai tineri, pe H. Massis, ale cărui *Jugements* au avut un așa de mare succes tocmai fiindcă combăteau lîncezeala, placiditatea, spiritul pasiv. În aceeași tabără trebuie să remarcăm vîlva pe care au făcut-o *Réflexions sur l'intelligence* a catolicului Maritain, vîlvă datorită acelorași tendințe. Acestea pentru atitudinea reacționară. La stînga, aceeași metodă. Cei din grupul *Clarté,* fără să mai vorbim de un Romain Rolland, care a fost totdeauna un profesor de energie, se străduiesc să intre direct în pulsul timpului lor, să se confunde cu spontaneitatea directă a vieții, să o judece, să-i ia partea sau să o combată, dar să o aprecieze, să o considere în orice caz într-un fel sau altul. La fel grupul din jurul revistei *Vendredi,* un Chamson, un Guéhenno. Și în aceasta scriitorii contemporani imitau exemplul marilor lor înaintași, al unui Balzac care se intitula „doctor în științele sociale", al unui Tolstoi care a vrut să fie și reformator, al unui Ibsen.

S-a crezut înainte de război, și chiar după, că Franța a intrat într-o fază de decadență alexandrină. În pericolele prin care trece astăzi, atmosfera publică de acolo își acumulează toate forțele de rezistență. S-ar zice mobilizarea fagocitelor din corp spre a domoli virulența unui nefast microb. Militantismul ideologic și artistic e dovada virilității unei societăți. Nimeni nu-și permite să privească la jocul mărgelelor unui caleidoscop cînd casa e cuprinsă de incendiu.

. . . . . .

DESPRE CRITICA LITERARĂ *

Mi s-a întîmplat din cînd în cînd să scriu cîteva articole despre unii din scriitorii noștri. Critica literară, se pare însă, e o meserie brevetată, în care nu sînt admiși decît diplomații unui examen, sau ai unui stagiu de abilitare. M-am insinuat astfel ca un intrus într-o ocupație în care n-am ce căuta. Unul din pontifii criticii noastre, deprins cu clase precise de ocupațiuni, mi-a interzis accesul, pentru motivul că am încă o ocupație, aceea de profesor de filozofie, și că două nu sînt date aceluiași om, după cum un obiect nu poate ocupa în același timp două locuri diferite în spațiu.

Să presupunem așadar că pentru mine critica e numai un *„violon d'Ingres"*. Prin această mărturisire radicală voi liniști poate tulburarea „specialiștilor" și a profesorilor oficiali în această delicată și inaccesibilă materie. Dar reprosurile contra amestecului meu în acest gen de ocupație nu se termină aici. Mi s-au făcut și alte obiecții în această privință, acelea însă de altă natură.

Mă găseam odată la un restaurant de la Șosea cu un prieten. Specimen subțire din rasa scepticilor. O zi radioasă se isprăvise printr-o seară calmă și senzuală. O boare venită nu știu de unde alinta frunțile noastre și vîrfurile copacilor. Cerul se aprinsese deasupra cu toate strălucirile sale de sărbătoare. Era lume puțină. Masa fusese bună. Firește discutam metafizică, care, după masă, e totdeauna discuția oamenilor cultivați, trecuți de treizeci de ani. Încetul cu încetul ne-am coborît pe pămînt și convorbirea

* Scris în perioada 1920—1940. *(N. ed.).*

s-a precizat în jurul legitimității criticii literare. În rezumat am fost aspru admonestat că mă ocup cu asemenea „fleacuri". V-am spus că prietenul meu e distins și blazat. Ghiciți atunci argumentația sa. A face fizică, matematică, negoț, copii, a zidi case, a planta grădini ori vii, a te îmbogăți sau a petrece în desfătări, totul are un sens. Dar a te ocupa de lucruri care nu există ? Căci cine poate face critică literară ? Oricine are o idee, un cuvînt despre o carte. În critică poți spune orice. Nu există nici criterii, nici control. Iar acei care inventează măsuri, canoane fine de apreciere, o știință de aparat pentru a capta baloane de săpun sînt simpli imbecili pretențioși. Fiindcă opera de artă e inanalizabilă. E individuală prin originea sa — artistul e o fire ireductibilă — și prin rezultatul său, deoarece fiecare cititor o interpretează altfel. Și-apoi ar mai avea sens să facă critică scriitori de meserie, care știu secretele artei lor și ale tehnicii pe care au întrebuințat-o ? Dar aceștia sînt mai totdeauna inconștienți față de procedeul lor estetic. Fac, dar nu știu să spună cum fac. Să facă însă critică pedanții profesori, ori gazetarii limbuți, emițînd fel de fel de ipoteze gratuite asupra unor intenții care n-au existat ! Vă aduceți aminte cum A. Thibaudet a voit să-l facă pe Paul Valéry cu de-a sila bergsonian și cum acesta s-a apărat spunînd că nu cunoaște pe Bergson, că nu se recunoaște în portretul pe care i l-a făcut criticul, că în orice caz se simte mai aproape de toate tendințele opuse filozofiei lui Bergson și recunoaște ca tată spiritual pe raționalistul Descartes. Deci, orice critică făcută de un altul decît de un scriitor e ori o scolastică pedantă ori o simplă divagație în legătură cu ceva. Charles du Bos și-a intitulat modest volumul de critici : *Aproximations*. Dar și aceasta e fatuitate, căci critica nu e nici măcar aproximație. Culmea ridicolului e cînd critica mai dă și sfaturi ori rețete. S-a văzut, de cînd există literatura, vreun scriitor care să fi scris după indicațiile unui critic și să fi reușit ?

Recunoașteți, desigur, în aceste decisive butade, tot ce se recită despre critică, de la Flaubert încoace.

Marele scriitor, în minunata sa *Corespondență* (poate cea mai mare operă a sa), e indignat și scîrbit în același timp de această nefastă ocupație pe care o găsește inutilă

și pretențioasă. Și Flaubert avea dreptate, fiindcă pe timpul său tronau, cu suficiență academică, îngîmfații și secii : Villemain, Nisard, Saint-Marc Girardin. E drept că exista și Sainte-Beuve, dar pe acesta, nu știu de ce, Flaubert nu-l putea suferi. Se știe că Flaubert este pentru esteții puri ceea ce e Karl Marx pentru socialiști, adică decalogul, sursa și textul inițial. E ușor de înțeles atunci cît de iute a prins în mediile artiste disprețul pentru critica literară.

M-am făcut așadar vinovat de un mare păcat. Am călcat într-un domeniu astfel încît am supărat și pe sceptici și pe dogmatici. Îmi trebuie, deci, o justificare.

Mi-aduc aminte de prefața lui A. Gide la delicioasa sa carte *Paludes*. El spune acolo, textual, că așteaptă ca volumul să-i fie explicat și tălmăcit de cititorii săi. A avut un gînd oarecare, nu tocmai precis, și l-a așternut în cîteva rînduri.

De la el gîndul a plecat nedeterminat, nebulos, încărcat de sensuri variate și infinite. Forma definitivă a cărții se va înfăptui cum vor cititorii s-o deseneze. Ei vor modela-o, îi vor da o consistență, vor fixa-o obiectiv.

Cred că ceea ce spune Gide despre o operă de care nu era prea sigur, pe care n-o domina nici el cu multă limpezime, se poate întinde asupra oricărei opere, oricît de clară și de definitivă ar fi aceasta.

Orice gînd și orice expresie cuprinde un miez luminos și o periferie nebuloasă, un „halo" difuz care o înconjură ; orice gînd e o răscruce din care pleacă un drum ceva mai bătut și multe altele neumblate.

Orice operă cuprinde, mai mult ori mai puțin, o intenție centrală și o mulțime de sensuri inconștiente, de virtualități nepotențate, dar gata de realizare, poartă cu ea, înăbușite ori exprimate numai pe jumătate, atîtea sensuri care vin din subconștientul artistului, neprecizate nici chiar pentru el. *O operă e totdeauna mult mai bogată decît crede sau vrea creatorul ei.* Ea cuprinde fără voia lui posibilități de asociații, de sugestii, excitări mentale, altele și mult mai multe decît pe acelea pe care le-a indicat el. Ea are afinități care se leagă pe deasupra voinței inițiale a creatorului : semnificări ascunse pe care el nici nu le bănuiește. O mamă naște un copil. Dar ea știe ce va

deveni, care îi e destinul, în ce mediu și împrejurări are să cadă și ce va ajunge mai tîrziu ?

Cineva fundează o instituție, un spital, de pildă. În a doua generație, spitalul devine o clinică și în a treia un orfelinat. Și-ar recunoaște fundatorul intenția primordială dacă s-ar scula din morți după o sută de ani ? E ceea ce numea un filozof german *„eterogenia scopurilor"*. Din cantitatea de elemente pe care le conține o operă se dezvoltă aci unul, aci altul. Un aspect se chircește ori cade în urmă, altul, selectat de împrejurări, crește și-i ia locul. *Dacă opera de artă n-ar cuprinde decît o singură idee, o singură intenție, ea ar muri repede,* adică o dată cu dispariția autorului, care ar îngropa cu el și concepția sa. Din contra, o creațiune e cu atît mai viabilă cu cît aduce mai multe subsoluri, mai multe virtualități inconștiente, mai multe voințe secundare, altele decît aceea unică a înfăptuitorului și, pînă la un punct, opuse acesteia. Împingînd lucrurile pînă la aspectul lor paradoxal, am putea spune că o operă trăiește mai ales prin ceea ce n-a voit artistul, prin elementele pe care nu le-a evidențiat. Opera trăiește oarecum contra lui.

Din istoria carierei operelor lui Shakespeare sau Goethe se poate vedea că fiecare epocă a ales cu predilecție altceva.

Extensiunea sensurilor nebănuite care dau viață și posteritate artei o face publicul cu fantezia sa. El pune pe seama autorului, alături de ideea sa inițială, semnificații diverse la care el nu s-a gîndit. Artistul e un singur individ și publicul o umanitate. El generalizează și îmbogățește mereu opera de artă. O face valabilă, interesantă pentru o serie cît mai mare de oameni, punîndu-i mereu pe seamă sensuri, aspecte și intenții noi. Astfel o umanizează colaborînd cu autorul. Acesta ne dă o schemă și noi o completăm, ne dă un vas pe care îl umplem și-l deșertăm mereu de la generație la generație.

Criticul e și el unul din cititori. Un cititor însă care are obiceiul să-și strige tare impresiile tuturor. Un cititor care găsește în opera de artă un sens ceva mai general, menit să intereseze mai mulți oameni, să le atragă atenția la alte aspecte care se pot dezvolta și care au fost pînă acum ignorate. *Criticul e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă.* El o face iubită și din alte motive, înțeleasă și prin alte prisme, îi aduce noi aderenți, formează un nou prozelitism, pentru că trezește noi interese, atrage cititori și oameni pe care vechile aspecte nu-i interesau. Adăugînd o nouă aripă edificiului, el îl face să trăiască încă. Și, descoperind panorame neobișnuite, generalizează creația artistului. Criticul întreține longevitatea artei.

Astfel, orice interpretare critică, oricît de fantezistă, nu strică cărților și tablourilor. Criticii conving pe oameni că tabloul sau cartea cutare conține și ceea ce caută ei. Îi mai adaugă încă o înfățișare, poate cîteva decenii de viață mai mult.

Autorii detestă pe critici. Dar aceștia sînt frații lor. Exemplu de abnegație mai mare e greu de închipuit. Ei colaborează fără vanitate la perfecția operei de a cărei celebritate numele lor nu e legat. Ei pun pietre la edificiul a cărei glorie finală se prinde de alte nume. Shakespeare, Goethe, Michelangelo sînt mari întîi prin geniul lor. Dar sînt mari și pentru generalizarea, pentru amplificarea operei lor de către critici. Adică e mare un creator care oferă cît mai multe interpretări posibile (fie ei și simpli admiratori care nu scriu). Dar cine aduce vreodată o cît de mică laudă acestor anonimi batjocoriți de toată lumea în unanim acord ?

LITERATURA DE SENZAȚIE *

Mi-a căzut zilele trecute în mînă, din întîmplare, o fascicolă din acele sărmane romane pe care unele ziare cotidiene le tipăresc pentru publicul lor minor. Romanul se chema, firește, *Misterele inchiziției din Spania* și începea, textual, pur și simplu așa : *„Caramba, mii de trăsnete ! zise cavalerul înfășurat în mantie neagră, pe cînd parcurgea în galopul calului, către miezul nopții, drumul între Madrid și Barcelona"*...

Am fost înduioșat de aceste cuvinte, ca de un suav cîntec ce vine din copilăria depărtată. De atunci — de cînd ascuns undeva, indiferent la foame și la somn, sorbeam fascinat : *13 ani într-o peșteră sau banditul Heinrich Anton* — credeam că timpurile s-au schimbat. În epoca vitezei, cînd orice invenție moare regulat la cinci ani și cînd capodoperele abia dacă trăiesc zece, cînd istoria noutății frămîntă mereu turmele omenești prin pustiuri de iluzionare și de miraje, această persistență îndărătnică, de naivă simplicitate, reabilitează oarecum gustul și speranța noastră către permanent și etern. Așadar, totul se schimbă, afară de nevoia noastră de copilărie.

Anul trecut, în trenul dintre Paris și Viena, am văzut un cunoscut critic european, care se furișa oarecum jenat, ca un om surprins asupra unui viciu, ca să citească un roman de Pierre Benoit. Se zice că Pasteur, în puținele sale ore libere, cînd obsesia gîndurilor mari îi lăsa puțin răgaz, gusta pasionat pe Ponson du Terrail sau pe Eugène Sue, autorul *Misterelor Parisului,* cel pe care infatigabilul

* Scris în perioada 1920—1940. *(N. ed.)*

Sainte-Beuve îl punea deasupra lui Balzac. Astăzi, în Anglia, la o sută de călători într-un tren, optzeci cu siguranță citesc operele lui Edgar Wallace, urmașul cel mai autentic al lui Conan Doyle. Dar, pe cînd maestrul cu poveștile sale polițienești, în care incomparabilul Sherlok cu luciditatea sa împrăștia cele mai mari enigme, obținuse abia o onestă mediocritate materială, Edgar Wallace e unul din cei mai bogați oameni din Anglia, are cai de curse, palate și, ca și altădată Walter Scott, castele istorice în Scoția. Ceea ce dovedește că gustul pentru senzațional e în creștere. Aceste povestiri ar fi de-a dreptul încîntătoare, dacă n-ar avea un defect capital : intriga, după o rutină oarecare, e extrem de previzibilă. Romanul începe de obicei cu un spectru albastru care îngrozește o casă, cu un foc de revolver pornit în noapte cine știe de unde și care omoară pe cineva, cu un cadavru găsit în stradă. Apoi, asasinatele cu gaz asfixiant, cu arsenic sau cu streang se țin lanț. Nu se cunoaște autorul acestor orori decît în ultima pagină. Și din toate personajele care compun societatea romanului, vina cade totdeauna pe acela care apare mai inofensiv. Cade în sarcina subtilității logice a autorului pentru ca la urmă să aflăm cum cel mai inocent naturalist, colecționar de frunze de ferigă, ori cel mai plat șef de birou, sînt, în fond, feroci și perverși criminali. Iar gustul nostru pentru extraordinar e așa de înrădăcinat, încît admitem orice violare a bunului-simț. Numai că, după două-trei romane, „trucul" devine un automatism al cărui deznodămînt se prevede încă de la început. Cu cît un personaj pare mai cumsecade, cu atît îl bănuim mai ușor. Setea noastră de excepțional și de mister e vestejită de această aprehensiune imediată.

La marii maeștri ai genului, la Edgar Poe sau Hoffmann, la H. H. Ewers ori Meyerink, ghicirea sfîrșitului nu e posibilă ; în orice caz, nu se rezolvă printr-un prea simplu silogism sau printr-o regulă de trei.

Ei nu ambiționează să explice totul. Adeseori ei lasă misterul neexplicat, sau explicabil printr-o serie de ipoteze egale, ceea ce scoboară asupra situației un sentiment mistic ori poetic incomprehensibil și fermecător. Lucrurile

sînt așa sau altfel. Nu ni se impune canonul obligator al unei singure soluțiuni posibile. Mintea noastră, o dată sfîrșit volumul, caută încă, se obosește și la urmă lasă totul în negura necunoscutului de dincolo de rațiune, care ne înfioară ușor cu un presentiment religios, ne relevează o vecinătate nevăzută și omnipotentă.

Cu toată tehnicitatea și scientismul timpului, literatura de senzație crește mereu ca o nevoie permanentă a sufletului. Am putea spune că azi puterea ei e în creștere. Motivul, evident, stă în nevoia de contrast și de evadare. Cum, după epocile de mari deziluzii sociale, de jalnică eșuare a revoluțiilor, apar perioade de desfrînat senzualism (vezi literatura lui Arțibașev în Rusia, după revoluția din 1905), tot așa perioadele plate și mecanizate simt necesitatea senzaționalului. Victoria mașinismului a adus cu ea standardizarea în categorii limitate și în ierarhii rigide, a adus taylorismul și moartea inițiativei și a imaginației. E de remarcat că romanul de senzație e cu mult mai frecvent în America, Germania și Anglia, acolo unde viața a fost ucisă în stricte tipare de fier. Din contra, acest gen literar e mai puțin cultivat în Franța, ultima fortăreață a individualismului, a muncii calitative și a libertății. Profesionalismul asfixiant cheamă ca o reacțiune aventura extraordinară. La americani coexistă extravaganța și sclavajul mecanizării. Originalitatea excentrică a anglo-saxonilor e datorită, fără îndoială, platitudinii vieții lor ultracotidiene. Gustul lor pentru călătorie e expresia unei exasperări. Francezul, dușman înnăscut al geografiei, din contra, își poate aranja agreabil viața și acasă la el.

Pe măsură ce în toate țările invadează viața mecanizată și servilă după modelul industrialismului, gustul pentru călătorie se accentuează. Dar aceasta favorizează și mai mult apariția romanului senzațional. Căci nimic nu e mai propice pentru lectura în tren ca acest gen de roman. În simfonia roților de fier, în caleidoscopul peisajului mereu mișcător, atenția scapă și fuge. Ca să se

concentreze, îi trebuie doze violente și concentrate : îi trebuie crime, mistere, răpiri. În călătorie, preocupările cardinale dispar. Reapare în noi copilul setos de robinsonade. Naivitatea mistică primară ne stăpînește. Această baie periodică de inocență e necesară sufletului nostru bătrîn, complex și chinuit. Literatura senzațională reface pentru cîteva clipe virginitatea cea dintîi.

. . . . . .

OBSERVAȚII DE BUN-SIMȚ ASUPRA CULTURII *

„La culture c'est ce qu'on retient après avoir oublié ce qu'on a appris." [1] Iată o definiție izvorîtă pe alte țărmuri și perfect străină nouă. Repetată printre erudiții noștri savanți, ea ar apărea ca un paradox ieftin și pe deasupra enervant. Se știe doar — și aceasta e credința unanimă — că un om cult e acela care posedă multe cunoștințe și care le poate servi, pe toate, la orice ocazie. Cultura trebuie să fie un repertoriu enciclopedic automat. Ea e sinonimă cu erudiția, adică cu etalarea permanentă a avuției intelectuale prin citații, recitații și note. Cu cît acest debit e mai variat, cu cît e mai disparat, cu atît stima pentru autor trebuie să fie mai mare. Se înțeleg cu greu aici, la noi, articolele occidentale de 15—20 pagini de revistă, care nu conțin nici o citație.

Puțini înțeleg că și cunoștințele sînt un mijloc, nu un scop. Transformările acestea ale mijlocului în scop sînt foarte frecvente în istoria moralei omenești. Cel mai la îndemînă exemplu ni se pare adorația avară a banului pentru ban. Zgîrcitul care adună comori fără să le utilizeze e un sărac mintal, lipsit mai ales de imaginație. Asemenea și eruditul. El se oprește la prima întrebuințare a averii sale și nu-și închipuie o clipă că ea poate să-i aducă senzații infinite, din infinite puncte de vedere.

După definiția de mai sus, cultura e aproape identificată cu ignoranța. Aproape, fiindcă nu e vorba de orice ignoranță, ci numai de aceea care urmează, nu de aceea care precede o înmagazinare de cunoștințe. E vorba de

* Scris în perioada 1920—1940. *(N. ed.).*

[1] „Cultura este ceea ce reții după ce ai uitat ce-ai învățat." Cugetarea aparține lui Saint-Marc Girandin. *(N. ed.)*

reziduul acela, compus de predispoziții fecunde, din virtualități îngrășate cu viitoare potențe, pe care-l lasă exercițiul reflecțiilor pe marginea lecturii. O dată ce cunoștințele precis limitate au dispărut, rămîne atitudinea sufletească. Aceasta singură importă. Cultura trebuie să însemne posibilitatea reacțiunii noastre sufletești. Rareori un om de mare și exactă memorie e un om cu adevărat cult. Unii studenți reproduc enorm și exact. O memorie fidelă e dușmana culturii. Ea împiedică prefacerea acelei *„attitude du moi"* în fața spectacolului existenței.

Cîți lectori au atitudini în fața lecturilor ? E și firesc să nu le aibă. Reflecția în marginea cititului e o operație gratuită, inutilă și reacțiunile nu se trezesc decît atunci cînd sîntem interesați, adică flatați ori amenințați. O idee trecută în mod indiferent prin mintea noastră, fără să trezească o poziție a individualității, e pierdută pentru noi, chiar dacă memoria o păstrează pasiv. In schimb o alta, care ne excită atenția și interesul din care adoptăm ce ne convine devine proprietatea noastră. În viitor trebuie să ne comportăm față de ea ca față de o proprietate, adică trebuie să o apărăm cu toate riscurile, cu toate pierderile. O idee nu-ți poate produce adevărată căldură în suflet decît dacă ai suferit pentru ea. Cheltuiala morală pe care ai făcut-o ca să o păstrezi îți arată că o meriți.

Ideea de valoare conține în bună parte ideea de risc. Ca orice valoare, cultura adevărată nu se capătă, ci se cucerește. Adevărul ei se constată și se plătește cu o experiență pe pielea proprie. Idealul culturii e martirajul. O idee pentru care n-ai suferit nu-ți aparține : e a societății, a ambianței care ți-a sugerat-o. De aceea martirul creștin din primele veacuri ale erei noastre, sau iacobinul, pios în credința lui, care a pregătit marea revoluție mi se par mai aproape de drumul culturii, decît cutare savant neamț, îmbuibat cu mii de inscripții siriace ori formule sanscrite, pe care nu le poate iubi, fiindcă n-a riscat nimic pentru ele. De asemenea și diletantul. Numai că acesta are o scuză în dragostea sa senzuală pentru idei. E un egoist, dar nu un indiferent. Cultura înseamnă transformarea ideilor în sentimente.

. . . . . .

MENTALITATEA ESTETICĂ ȘI TIMPUL NOSTRU

Dacă pe străzile populate sau în cafenelele înțesate ale unei mari metropole de astăzi, ar apărea într-o bună zi vreuna din figurile unui estet așa cum era conceput în ultimele decade ale secolului trecut, bunăoară Barbey d'Aurevilly, Oscar Wilde, Théophile Gautier sau eroul romanului lui Huysmans: *Des Esseintes* — consternarea față de această apariție anacronică ar fi mai mare decît dacă pe Calea Victoriei s-ar ivi călare, plin de superbă atitudine, Don Quijote, un cavaler în armură de cruciat sau o pudrată perucă din vremea regenței franceze. Ireparabilul ultraj al timpului n-a demodat cu mai multă furie nici un aspect al persoanei umane, încercat de-a lungul veacurilor, ca pe acela al estetului de acum o jumătate de secol. Nu fiindcă continentul nostru e sub arme*, în biblice prefaceri, și fiindcă sub arme muzele tac iar artiștii devin inutili, sărmani și disprețuiți. Dar chiar în țările neutre, mirarea și neînțelegerea față de tipul estetic ar fi, fără îndoială, aceleași.

Niciodată în istorie două veacuri nu s-au opus mai categoric decît al nostru față de cel ce l-a precedat. Prefacerile istoriei sociale angajează îndeobște o porțiune a patrimoniului spiritual anterior. Noua sinteză obținută e o combinație de elemente păstrate și de altele înnoite. Secolul al XIX-lea, cel mai creator din cîte s-au perindat în istoria civilizației europene, o dată cu apariția proletariatului, păstrează totuși o bună parte din moștenirea celui căruia i-a urmat. Ceea ce se întîmplă însă de două decenii încoace tinde la ruperea oricărei continuități, la

* Studiul a fost scris în 1942. *(N. ed.)*

o opoziție simplistă și clară de la *nu* la *da*. E parcă vorba de o furie de negare, de o tendință voită, obsedantă, de contrazicere. De o manie de a înscrie în orice domeniu, orice acceptare de valori, la polul opus credințelor secolului trecut.

Mentalitatea estetică e o comportare, o conduită culturală legată de o concepție de viață a secolului al XIX-lea. Plăcerea și creația estetică nu există totdeauna. O dovedesc desenele preistorice, muzica triburilor australiene, ornamentațiile diverse, contemporane cu aurora vieții civilizate, amuletele, talismanele, formele totemice, tehnica armelor sau a mobilierului primitiv. În aceste perioade valoarea estetică era contopită cu valori religioase, tehnice, juridice, magice. Apoi s-a diferențiat, luînd un aspect mai independent. Perioade din istoria civilizației, cum a fost cea elenă, au cunoscut chiar o cultivare deosebită a artei. Conștiința punctului de vedere artistic s-a întruchipat în opera de reflexie, de cugetare estetică de la Renaștere încoace.

Ceea ce s-a afirmat ca noutate pe la mijlocul secolului trecut în opera lui Flaubert, Baudelaire sau Wilde a fost altceva. A fost mai întîi grija de o disociere absolută a principiului estetic de celelalte domenii ale vieții.

S-a urmărit izolarea valorii de artă față de orice altă imixtiune a vreunui învecinat element spiritual. Arta n-a voit să mai aibă nici un raport, nici o apropiere, nici o contingență cu religia, cu morala, cu filozofia. A voit, hipertrofiată și sigură, orgolioasă și disprețuitoare, să trăiască prin ea și pentru ea însăși.

Structura economică a societății cerea acest lucru. Burghezia, ajunsă la putere în 1789, trăise aproape un veac. Individualismul burghez funcționase pînă la blazare. Afacerile, exploatarea dăduseră acestei clase dominante o stare materială bogată. Începuse perioada rentieratului, în care cetățeanul nu mai era silit să muncească, să creeze, ci doar se mulțumea să taie cupoane, să încaseze dividende, să trăiască liniștit și liber fără nici o preocupare, fără nici un efort. Era epoca despre care un scriitor francez spunea că „Franța se plictisește". Securitatea capitalistă adusese blazarea și paralizia elanului vital. Ce putea face atunci un burghez îmbuibat, decît

să caute simpatii noi, bizare, neîntîlnite ? Se forma o suprastructură morală și estetică separată de creație, fără grijile și faptele ei, claustrată, închisă, independentă. Autonomia artei e concepția îmbogățitului, care poate disprețui societatea fiindcă n-are nevoie de ea, care se poate retrage în ceea ce s-a numit în Anglia „splendida izolare". Triumful pur al formalismului indică divorțul de viața de societate, sfidarea bogatului care vrea să dovedească că nu depinde de nimeni.

Dar estetismul a voit și mai mult. A luptat să domine totul, să exercite un fel de dominație imperialistă asupra tuturor bunurilor și principiilor culturii, să se transforme într-o metafizică. Mentalitatea estetică n-a voit numai autonomia artei, dar a cerut imperios un panestetism care să interpreteze toate aspectele vieții, să pătrundă în toate unghiurile existenței, să transforme pe cetățeanul curent într-un mic Petroniu, al cărui catehism de comportare și de concepție a vieții să fie inspirat de cerințele formale ale realizării sau contemplației estetice. Se vorbea de „crime frumoase".

Sub forma aceasta, mentalitatea panestetică nu era posibilă decît ajutată de o serie de caractere care determinau fizionomia culturii de atunci.

Această *„Weltanschaung"* apăruse după o serie de lupte pozitive ale burgheziei în ascensiune.

Care fuseseră trăsăturile esențiale ale acelui moment cultural anterior „autonomiei esteticii" ?

a) În primul rînd ceea ce aș numi : *fatalitatea adevărului.* Știința pozitivă, evoluția raționalismului și a mecanicismului cartezian creaseră *revoluția industrială.* Preocuparea fundamentală era progresul științei și al tehnicii, care făgăduiau să amelioreze prin confort condițiile vieții sociale, ridicarea nivelului de viață, eliberarea omului din exploatarea de către om și înlocuirea acestui flagel prin — cum ziceau saint-simonienii — exploatarea universului de către om. Știința pozitivă crease o religie. Obsesia metodologică, prudența carteziană pentru a descoperi adevărul și aplicațiile lui au dominat secolul. Evitarea sub orice formă a iluzionismului subiectivist și supunerea docilă la obiect erau lozincile curente. Metodologia carteziană era la locul de onoare. Adevărul, oricare

ar fi fost el, trist, odios ori abject, trebuia căutat și descoperit. Adevărul se impunea ca o fatalitate inevitabilă. Un fel de înclinare către ceea ce viața oferea mai puțin trandafiriu, către josniciile materiei, ale animalității, sarcasmul pentru ceea ce părea gargariseală idealistă, pentru ipostazele sublime, mărețe ale vieții constituiau crezul comun. Adevărul trebuia descoperit cu orice chip și risc : *„Fiat scientia pereat mundus"*. O resemnare stoică în fața tristelor aspecte ale existenței ducea către un fel de *eroism al lucidității.* De aici eliminarea iluziei, apariția naturalismului ordurier — cum îl numește Léon Daudet — extinderea metodelor științelor exacte la cele morale, scoborîrea prin atîtea filozofii genetice și evoluționiste a superiorului la inferior.

Prin eliminarea subiectivității și a iluzionării consolatoare, realitatea devenea *o rezistență.* Ea se impunea prin constrîngere. Lumea dinafară, obiectivitatea nu mai erau o pastă moale, de prefăcut după cerințele noastre. Ea stătea dîrz în fața voinței umane și opunea refuzul, legile și condițiile ei. Concepția existenței ca o rezistență la tendințele interpretative de ordin subiectiv a dat stilul și demnitatea culturii secolului trecut.

b) *Pasivitatea contemplativă.* Dacă adevărul, adică condițiile obiective ale lumii se suportă și nu se impun, omul devine mic și neputincios. El e — cum o desemna terminologia timpului — un „microcosm" pierdut în univers. Presiunea exteriorului, a obiectivului cere savantului să accepte și să admită, fără veleități voluntare, adevărul, oricare ar fi el. Omul devine pasiv și contemplativ. El se numește Rolla, Werther, René, *enfant du siècle* atins de deznădejde, de desperare și de neputință. Intelectualul ajunge visător și inadaptabil. El se mulțumește să-și trăiască viața în orgii de contemplație, în sterile și sublime plăceri de speculație cerebrală. Resemnat în viață, el creează mărețe sisteme de cosmogonii dezolate, ori se mulțumește cu transportările extatice ale contemplației artistice, așa cum sînt înfățișate în estetica schopenhaueriană. Singurătatea omului era pregătită de individualismul burghez al lui *„laissez faire — laissez passer"*.

c) *Prestigiul culturii.* Valoarea cardinală devine astfel cunoștința științifică și artistică. Cultura e un instrument

de descoperiri și de consolație. Înțelegerea prin inteligență, singura comunicare cu viața. Investigațiile, invențiile, tehnicile pozitive, creațiile artistice, cu un cuvînt domeniul cultural, apar ca singura chezășie a progresului. Se creează academii, universități, ateliere, laboratoare. Burghezia avea nevoie de știință și inventatori pentru extensiunea industriilor sale. Se stimează și se recompensează sforțarea culturală. Se încurajează și se susține în societate o castă de mandarini, așa cum numai cultura chineză a cunoscut. Mandarinatul devine funcția nobilă, clasa respectată și întreținută de sacrificiile națiunii. Popoarele sînt în plină emulație de alcătuiri culturale. Prestigiul omului cultivat crește enorm. Față de alte categorii sociale, intelectualul apare ca un fel de aristocrație privilegiată. Popoarele își iau drept criteriu al superiorității lor nivelul cultural la care s-au ridicat. Legăturile internaționale prin congrese se stabilesc din ce în ce mai frecvente. Se obișnuiește a se considera gradul de erudiție ca valoare în sine. Ca și magii în triburile primitive, ca și sacerdoțiul la unele din popoarele orientului antic, intelectualii și-au trăit în veacul trecut poate cele mai frumoase zile din soarta lor.

d) *Triumful individului* se datora toleranței intelectuale și liberei cugetări. Economiei mercantiliste îi urmase o economie liberă, care înălțase burghezia la gradul de conducătoare în stat. Cu această clasă triumfă și noțiunea de personalitate. Renașterea, reforma, revoluția franceză, romantismul creaseră deja avîntul individualității. Secolul trecut a fost secolul *individualismului*. Ecou al fenomenelor economice de structură liberală, pedagogiile, eticile, sociologiile s-au întrecut în a preamări drepturile individului și avantajele care decurg din „cultul eului", din prerogativele „supraomului", ale omului singur — omul tare. Carlyle, Nietzsche, Barrès, Ibsen au fost preoții noii religii : „Fii o personalitate", adică singularizează-te, izolează-te, au fost imperativele, lozincile credinței dominante. Sfîrșitul secolului, istovit de atîta atomism, a căzut în anarhie și neputință sufletească. Omul singur, neîncadrat, în față numai cu deznădejdea sa, n-a mai conceput ca soluție decît sinuciderea sub toate formele.

S-a realizat atunci un straniu paradox. Prin supunerea la realitate, prin resemnarea pasivă, omul devenea în ordinea metafizică un accesoriu al universului. Soluție de modestie și subordonare. *Dar scăderii subiectivismului în planul cunoașterii i se opunea creșterea enormă a personalității în domeniul moral și politic.* În rațiunea pură — subordonare ; în rațiunea practică — afirmare agresivă a individului. Am avut astfel o curioasă structură culturală care nega și stimula în același timp personalitatea umană. Și totuși, această contradicție s-a compensat, s-a echilibrat printr-o misterioasă armonie, cum cunoaște cîteodată istoria, care a făcut creația fecundă și viața fericită.

e) *Stabilitate și previzibilitate.* Determinismul științific avea ambiția de a emite legi etern valabile. El nu se mulțumea să indice cauze. Determinismul credea că reușește, simplificînd condițiile existenței, să prevadă viitorul. Viața elimina surpriza. Ziua de mîine era cunoscută mai dinainte și aproape nimic neprevăzut nu se întîmpla. Citiți colecțiile ziarelor dinainte de 1900 cu conținutul lor anodin și comparați-le cu senzaționalul știrilor din gazetele de azi. Viața era — cum spunea Jules Laforgue — „înăbușitor de cotidiană".

Chiar revoluțiile secolului al XIX-lea au în ele ceva precis previzibil. Ele au țeluri clare, determinate. Frămîntările au un făgaș cunoscut.

Burghezia triumfase și, ca orice clasă care cucerește statul, voia conservare, adică perpetuarea stării privilegiate. Tonul vieții era așadar stabilitatea. Rentele colosale și acumularea burgheză aduceau siguranța. Totul curgea în deplină securitate. Viața era încadrată în principii istorice de continuitate, de tradiție și de evoluție lentă și organică. Nu e o simplă întîmplare că în acest timp s-au lansat și au fost selectate și gustate filozofiile evoluționiste. Tradiție cu ușoare schimbări, toleranță și înțelegere, satisfacție de a trăi fără surprindere și fără neașteptat. Suficiența, calmul și indolența satisfăcută a noii clase inspiră satira socială a spiritelor critice și rebele. Mr. Prudhomme, Mr. Homais, Titircă Inimă-Rea sau Trahanache sînt aceleași tipuri de burghezi de care secolul și-a bătut joc. Această temă n-a fost atîta, cum s-a crezut, o realitate românească, dar una europeană și de epocă.

Susținută de aceeași subconștientă nevoie socială de stabilitate și continuitate a apărut și eflorescența istorismului. Creațiunea tehnică, îmbătată de năzuință creatoare, avea nevoie de continuitate. Köhler, în cercetările sale asupra inteligenței maimuțelor, a dovedit că ceea ce face superioritatea omului e memoria. Și secolul al XIX-lea a avut memorie, adică instinctul continuității.

Tot din aceeași nevoie reiese și *formalismul* veacului trecut. Burghezia dominantă trebuia să fie conservatoare. Formele sînt actele cele mai eficace de prezervare socială. Ele osifică și fixează cursul istoriei. Ele creează inerția prin prejudecată și ritual. Simmel și Bergson au arătat pe larg acest lucru.

Astfel formele dominau în secolul trecut. Forme de etichetă, de politețe, copiate după manierele aristocrației. Forme de judecată, de raționament, limitate în severități silogistice, pîndite de acuzarea erorilor sofisticii, de îndată ce lipsea un singur element din alcătuirea perfectă a canoanelor logice. Citiți o polemică de pe vremuri : numai reduceri la absurd, numai indicări de sofisme, numai deducții abil construite. Invectiva de azi, trivială și necinstită, a înlocuit aceste subtile și ingenioase arabescuri logice. Forme metodologice în relațiile omului cu natura. Peste tot, protocol și regulă fixă care înăbușeau spontaneitatea. Secolul trecut a fost secolul juridic prin excelență, fiindcă a fost secolul procedurii.

Autonomia estetică și panestetismul urmează ca o consecință și sînt determinate de această ambianță istorică. Concepția vieții sprijinită pe frumos e un efect al epocilor de bogăție, acumulare și cultivare subtilă. Cultivarea facultăților sufletești superioare oferă artei posibilități maxime de dezvoltare. Orice artă are în ea ceva alexandrin. Ea apare și e cultivată în momente în care prețuiesc superioritatea sufletească, constanța, rațiunea, aspectele rafinate ale sensibilității.

Triumful clasei burgheze instaurase, după cum s-a văzut, o perioadă de liniște și securitate. În acest răstimp artiștii, ca și savanții, se străduie să se concentreze în tăcerea bibliotecilor și atelierelor.

Epocile de conservatorism social au fost totdeauna prielnice artei formaliste. Formalismul care le întovărășește, predominant în toate domeniile vieții sociale, oferă o atmosferă deosebit de favorabilă fecundației spirituale. Formalismul estetic e o consecință a formalismului cultural. Epocile revoluționare sînt mai ales epoci de conținut. Consolidarea organizată îmbracă însă manifestările culturii în stiluri care tind să trăiască prin ele însele, să aibă o viață independentă. Perfecțiunea elementului formal e o operă de răgaz.

Contemplația pasivă, cu tipologia de dezadaptați pe care o creează, ajută iarăși la felul artistic de a concepe viața. Refugiul în imaginație, în artificiu și în artă e singura soluție vitală a dezadaptatului. Iar domnia individualismului oferă suportul indicat pentru elaborările conștiinței personale și ale problemelor ei, din care arta ia primul loc. Astfel totul încuraja în secolul precedent apariția unei mentalități estetice. Avîntul ei, după cum s-a văzut, tindea către o hegemonie spirituală a întregii culturi omenești.

*

Secolul trecut s-a sfîrșit în 1914, ceva mai tîrziu decît valoarea lui aritmetică, după cum secolul al XVIII-lea s-a isprăvit în 1789, adică ceva mai devreme. De la 1918 pînă azi, adică în două decenii, s-a efectuat o revoluție morală de proporții uriașe. Revoluția franceză, adică liberalismul, a avut și ea nevoie de un secol — tot secolul al XVIII-lea, nefiind decît o preparație a concepției individualiste și liberale. Lumea de azi s-a născut rapid și prematur în cîteva decenii. Asistăm la ceea ce biologii numesc o mutație. La un salt în vid de o îndrăzneală neobișnuită. Orice continuitate pare ruptă, cu toată îndărătnicia celor care voiesc ca schimbarea să se facă mai dulce, pentru ca victimele să sufere mai puțin.

În huzurul burghez apar deodată, către sfîrșitul secolului, o serie de motive de îngrijorare. Ivirea din ce în ce mai masivă a unei noi clase : proletariatul industrial. De unde pînă la mijlocul secolului nici un nor nu întuneca un cer mereu senin, în a doua jumătate a secolului conștiința de clasă a muncitorimii începe să risipească fericirea netulburată a capitalismului. Atmosfera se schimbă brusc. Seninătatea contemplativă, formalismul, prestigiul

culturii, mentalitatea estetică, aspecte de lux ale triumfului burghez încep să se năruiască. Burghezia începe să se apere. Și îi trebuiesc elemente culturale de luptă, de rezistență, de militantism. Vechile forme pasive de luxuriantă cultură încep să facă loc altor aspecte spirituale, necesare luptei contra noului adversar apărut. Încetul cu încetul se înfiripă *mentalitatea fascistă*, brutală, negînd adevărul, creatoare de mituri interesate, de amenințări, dar și de pesimism, de frică și îngrijorare.

Dacă dialectica hegeliană a pendulării între contrarii a avut vreodată o aplicație mai clară, atunci azi s-a trecut fără îndoială de la teză la antiteză. Tot ce a fost ieri stimat, iubit, prețuit, azi e hulit, respins, disprețuit. Valorile s-au inversat pur și simplu, printr-un mecanism elementar de antinomie. Bergson numește acest proces : legea dublei frenezii. *„Se va constata că progresul se face printr-o oscilație între două contrarii ; situația nefiind exact aceeași, un cîștig se va realiza cînd pendulul va ajunge iarăși la punctul lui de plecare... Fiindcă o tendință, avantajoasă în ea însăși, e incapabilă de a se modera altfel decît prin acțiunea unei acțiuni antagoniste. Înțelepciunea ar sfătui atunci o cooperare a ambelor tendințe, prima intervenind numai cînd o cer împrejurările, cealaltă reținînd-o în momentul cînd aceasta va depăși măsura. Din nenorocire, e greu de spus unde începe exagerarea și pericolul... Se va împinge deci mereu înainte și nu se va opri decît în fața iminenței unei catastrofe. Tendința antagonistă ia atunci locul rămas gol. Rămasă singură la rîndul ei, ea va merge tot atît de departe cît îi va fi posibil să meargă. Ea va fi reacțiune, dacă cealaltă s-a numit acțiune... Singurul fapt de a ocupa tot locul comunică fiecăreia din tendințe un elan care poate merge pînă la desperare, pe măsură ce cad obstacolele : faptul acesta are în el ceva frenetic. Propunem să numim* «legea dublei frenezii» *cerința imanentă fiecăreia din cele două tendințe de a urma pînă la capăt.“* [1]

Avem azi în fața noastră contrasensul exact al credințelor de ieri. Transformarea istorică a pus în aceste destituiri de principii o perfectă simetrie negativă. Să exa-

[1] H. Bergson : *Les deux sources de la morale et de la réligion. (N. a.)*

minăm idealurile trecute spre a vedea ce au devenit în lumea occidentală, în noua tablă de valorificare.

a) *Triumful mitului și decăderea adevărului.* Înăbușirea subiectivismului, rezistența realității exterioare, supunerea la obiect, superstiția descoperirii adevărului, oricît de neplăcute, de descurajante ar fi fost aceste reguli ale conduitei intelectuale trecute, se efectuaseră cu o stimabilă sforțare de onestitate, de lepădare de sine. Probitatea era la temelia oricărei încercări spirituale.

Artistul și savantul își recunoșteau obligația de reflectare a realității.

Subiectivitatea închisă, refulată, se răzbună deodată brusc. Ea năvălește cu noi pretenții. Asistăm astfel în timpurile noastre la un adevărat desfrîu subiectivist. Fără nici un scrupul, credem numai ceea ce dorim. Au fost zvîrlite la o parte, fără nici o pudoare, toate garanțiile, toate controlurile metodologice, toate îndoielile. Adevărul în sine e puțin prețuit ori indiferent : se poate susține orice, cu condiția să satisfacă o trebuință. Dacă argumentele ori probele ne lipsesc, omul, transformat în șarlatan, trișează, inventînd tot ce are nevoie. Și se convinge pe el însuși, cu o minunată docilitate și cu patologică sugestibilitate, de tot ce are nevoie să creadă. Cum a remarcat H. Masis, chiar și cuvintele nu mai au nici un sens, fiindcă ele, pe deasupra convențiilor semantice, pot semnifica și un concept și contrariul lui. Limbajul devine uzat, inform, neexpresiv. Militantul și adversarul lui întrebuințează în direcții opuse aceleași cuvinte. Criticul francez cere, cu dreptate, în vederea oricărei reforme intelectuale, în vederea unui început de ordonare în exprimare, o afirmare a semnificației vorbelor, care au încetat de mult să mai corespundă unui conținut stabil. Statistica, istoria, logica, mutilate în toate chipurile, pot fi invocate în mod egal pentru demonstrațiunile cele mai contradictorii.

E de la sine înțeles că o asemenea stare de spirit duce la o enormă *eflorescență de mituri.* Poveștile acestea, făcute ca să susțină o biată încredere șovăitoare în propriul tău adevăr, trebuiesc crezute orbește, căci cea mai mică examinare le poate prăbuși pe loc, ca pe un castel de cărți. Ele sînt favorizate de lenea intelectuală,

care refuză să le examineze. Ele devin bunuri sociale, sancționate imediat ce sînt atinse. Ele se propagă cu viteză neînchipuită și țin loc de speranță, de certitudine, de consolare. Lumea occidentală ar fi bolnavă fără ele. Universul se populează astfel cu nenumărați idoli gratuiți, cu basme neexaminate, cu o lume de fantome și de iluzii care servesc ca narcotice ale dezorientării generale. Ele se constituiesc în „tabu"-uri sfinte și oricine ar îndrăzni să le conteste trebuie să țină seamă de furia dezlănțuită a semenilor săi, tulburați în somnambulismul lor.

b) Supunerea la realitate și la adevăr presupune pasivitate și comportare contemplativă. Mitomania presupunea, din contra, *militantism*. Cine își inventă mituri pentru a-și sprijini cauza e un luptător. Voluntarismul său impune universului interpretări personale și agresive. Intelectualul apusean, dezadaptat altădată, se transformă în protestatar. El nu se mai sinucide. Își scutură neurastenia și pleacă la luptă. Ca militant fascist fiecare combate pentru o cauză, devenind partizan, sectar și intolerant. Blîndețea contemplației e bruscată de asprimea acțiunii. Indulgența, toleranța, controversa par vicii blegi și decadente. Înșiși filozofii s-au coborît în arenă. La fel preoții și artiștii. Vocațiile cele mai extatice s-au transformat în campanii. Ciocnirea miturilor și a credințelor se îndeplinește aprig. Bănuiala și ura sînt sentimentele curente stărilor de fanatizare, după cum simpatia și iubirea erau corelatele afective ale contemplației. Acțiunea paralizează înțelegerea altora, scurtează perspectivele și împiedică considerarea fenomenelor *sub specie eternitatis*. Fiindcă omul de acțiune nu se continuă pe el însuși. El începe mereu și nu se repetă niciodată. În fiecare dimineață el trebuie să combată altfel, altele fiind credințele luptei. Inconsecvența e legea lui, după cum unitatea de gîndire și continuitatea e regula omului de cugetare, care nu renaște în fiecare zi fiindcă se perpetuează pe el însuși într-o idee, într-un sistem unic, inspirat de o concepție de viață unică.

c) Prin creșterea enormă a aptitudinii către mituri și către militantism — era de așteptat și *scăderea prestigiului culturii*. Un fel de barbarie verticală apare înăuntrul națiunilor occidentale care dădeau altădată tonul.

Mandarinatul a căzut din privilegiile și prerogativele lui. Cultura n-a mai impus nimănui. Cercetările au continuat în biblioteci și laboratoare, duse cu aceeași asiduitate în indiferența totală a unora. Ele se îndeplineau însă sub semnul specializării din ce în ce mai accentuate și sub acela al ruinării umanismului. Cultura tehnică și aplicată, studiile de specializare s-au menținut sau chiar au crescut. Ceea ce se lega însă de idealurile omului, de năzuințele și aspirațiile lui spirituale, era părăsit ori disprețuit. S-a zis că am asistat la o renaștere religioasă. Nici aceasta nu se poate afirma în mod absolut. În orice caz, n-a fost vorba de o cultură sau de o metafizică religioasă, ci de forme simple, primare, legate de rituri anterioare, deseori lipsite de conținut. Către sfîrșitul veacului trecut, ideologi obosiți de excesul de civilizație, ca și Rousseau cu un secol înainte, au cerut o reîntoarcere la natură, la sursele primare ale vieții. Un fel de cinism retrograd cerea inspirații de la forme de viață sufletească depășite. Au revenit la ordinea zilei instinctul, intuiția, inconștientul, ca forme de cunoaștere. Bergson proslăvea în ultima sa carte, ca și Peguy, întoarcerea în viața simplă, bucolică, rustică. André Gide cerea barbari în literatură, vigoare și asprime, în locul manierismului prea rafinat.

Atenția publică s-a îndreptat către alte țeluri. Tehnica cu confortul pe care-l oferea a devenit preocuparea generală. Mașinile deveneau idolii unei societăți simplificate la un nivel de viață spirituală foarte sumară : automobilul, radioul, avionul etc. au suit în Olimp și au ajuns zeii noștri. Nimeni nu se mai îndoiește de ruina totală a individualismului. Urmele acestuia au dispărut aproape de peste tot. În muncă, în locul meșterului abil au apărut *echipele*. Lucrul, profesia s-a îmbucătățit anonim după regulile taylorismului. Locuința nu mai seamănă cu o căsuță izolată între pomii unei grădini, fiindcă s-a transformat într-un apartament dintr-un blochaus. Micile restaurante patriarhale au crescut pînă la proporțiile ospătăriilor mecanice pentru mii de persoane. Iar spectacolul distractiv e o sală imensă de cinematograf, unde își petrec recreațiile imense mulțimi. Colectivul a cucerit și doctrina. Filozofiile deterministe și evoluționiste stabileau, prin re-

lativismul lor, relații și influențe între fenomene individuale. Psihologismul și istorismul, așa de gustate acum cincizeci de ani încă, presupuneau autonomii personale, fapte unice, existențe și destine originale. În locul acestora, au apărut „structurile" și „esențele" de caracter absolut. Moritz Geiger susține undeva că fenomenologia, ultima ideologie gustată frenetic, e de esență aristocratică. Noi credem că structuralismul și fenomenologia sînt mai degrabă filozofii fasciste. În locul părților de existență descentralizatoare, s-au introdus totalitățile globale. Viața se încadrează astfel în mase absolute, în sînul cărora se topesc veleitățile individuale.

Paradoxul constatat în atmosfera secolului trecut, după care, pe măsură ce creșteau drepturile individului în morală, politică și economie, erau oprimate cerințele subiectivității în cunoaștere, logică și știință, s-a inversat și el. Acum asistăm la *o enormă creștere a subiectivității, în domeniul epistemologic, la o dezvoltare monstruoasă a mitomaniilor și, concomitent, la o ruină a importanței individului în ordinea morală și politică.* Exact pe dos ca în veacul trecut. Nimeni nu se mai preocupă de prudențe și îngrijorări metodologice în stabilirea adevărului obiectiv, deoarece fiecare își are adevărul său, conform poftelor sale intime. În schimbul acestei orgii de subiectivism în domeniul cunoașterii, în ordinea socială drepturile individului au fost, cu toate pretențiile către liberalism, aproape complet anulate. Astfel pînă și contradicțiile secolului trecut și-au schimbat termenii în sens antipodic.

e) Viața apare, așadar, în lumea capitalistă, frămîntată de misterioase enigme, zbuciumată steril, neputincioasă a urma vreo finalitate. Altădată domnea liniștea și — viața fiind organizată burghez, conservator și determinist — previzibilitatea. Prevăzătoare, instituțiile economice acumulau, familiile își transmiteau patrimonii, dreptul și morala sancționau abaterile și surprizele. Azi nimeni nu știe unde merge, pentru ce valori permanente luptă, ce rezultate va putea obține pentru sforțarea pe care o depune. Continuitatea cu trecutul s-a rupt și legătura nu se mai poate face. Evenimentele apar spontan, nepreparate de nimic. Discontinuitatea e legea noastră. Problemele își modifică datele în fiecare lună. Filozofiile, eliminînd determinismul care era o soluție de continuitate, a introdus *hiatus*-uri de tot felul între evenimente. Fiecare moment plutește în deplină nesiguranță, în deplină instabilitate. Vitalismul a creat un fel de generație spontanee. Mutațiile, revoltele, surprizele, totul e arbitrar, neprevăzut, surprinzător. Nimeni nu știe dimineața ce aduce cursul zilei. Asistăm, în Apus, la o viață patetică și vibrantă de haos amețitor. Evenimentele sociale și ele au devenit imprevizibile. Tot ce păstra, tot ce asigura conservarea e indepărtat.

E firesc ca într-o asemenea atmosferă să mișune filozofiile desperării și ale îngrijorării. S-a dezgropat astfel, fiind selectat ca filozoful cel mai propice al ceasului prezent, turmentatul neurastenic danez Sören Kirkegaard. Confesiunile impudice ale acestui anost neputincios formează azi, ca și sistemul ieftin și verbal al lui M. Heidegger, un fel de evanghelie snoabă a anarhiei morale a clipei de față.

Formele de tot felul, care rezistau disoluției endemice, care menținеau cursul vieții la un nivel egal, au decăzut. Protocolul cel mai elementar al politeții apare comic ; iar raporturile dintre sexe au suprimat orice înconjur romantic, orice pregătire prealabilă, trecînd cu deosebită dezinvoltură la deliciile acțiunii celei mai directe. Totul se execută rapid, fără complicații, animalic. *Decăderea formelor* indică o tendință revoluționară care se adresează direct fondului vieții, elanului biologic, fără nici o sinchiseală.

*

Produsă de ambianța culturală a secolului trecut, mentalitatea estetică se va resimți adînc de modificarea revoluționară produsă de timpul nostru. Care e soarta acestei atitudini față de tabloul schimbărilor indicate ?

Valorile estetice, favorizate de individualism, de contemplație pasivă, de formalism, de securitate și prestigiu cultural, se găsesc într-o teribilă criză. Viața lor în cadrul ultimei epopei capitaliste e penibilă. Disprețul ori indiferența le întîmpină peste tot. Despărțite de factorii care le-au produs, izolate de mediul lor natural, ele trăiesc azi

zile grele doar în cîteva conștiințe de specialiști ai artei ori filozofiei.

Se poate întreține speranța vreunei renașteri ?

Mai întîi, e vorba numai de discreditul unei anumite estetici și anume aceea legată de cursul evenimentelor secolului al XIX-lea de natură capitalistă. Tendința estetică în natura omenească e permanentă. Ea îmbracă însă în decursul istoriei aspecte și ipostaze variabile. Formula care s-a impus în secolul trecut a fost legată de două caracteristici mai ales : formalismul și originalitatea expresivă. Prin primul caracter s-a încercat o autonomizare a formei, încercîndu-se a se demonstra că tehnica și aspectul formal sînt realitatea ultimă a artei. Așa au voit Flaubert în roman, impresioniștii în pictură, poezia pură cu Mallarmé și Valéry, Debussy și școala sa în muzică. Prin al doilea caracter — căutarea și exploatarea originalității — estetica dovedea geneza ei individualistă. Dar pînă în pragul secolului al XIX-lea arta era mai ales preocupată de conținut. Ideile filozofice, considerațiile morale, narațiunea epică, subiectul formau un fond dens și bogat care trecea pe primul plan. Perfecțiunea formală era o grijă secundară. De asemenea, pînă la romantism, căutarea originalității n-a format vreo preocupare în sufletul artiștilor. Din contra, supunerea la o regulă, la un canon consacrat, constituia suprema valoare în critica artistică. Așadar, formula estetică, formalistă și individualistă, a veacului trecut nu e singura posibilă. Se poate perfect concepe o adaptare la alte idealuri. Din trăsăturile principale ale culturii actuale, din colectivism, se poate concepe o altă estetică care să fie fundată mai ales pe conținut, cu o atenție mai mare pentru idei sociale și morale, care să se inspire din tendințe colective, să reflecteze mai mult viața grupului decît a individului, care să lucreze cu un material imaginativ și fantast mai mult decît cu unul senzorial cum voia formalismul trecut, care să tindă către o revenire la surse naturale și care să împrospăteze arta.

Unele din aceste tendințe au și început să se realizeze chiar în arta recentă din Apus, ceea ce dovedește că, dacă nevoia estetică e eternă, felurile ei de realizare sînt variabile. Va ieși, fără îndoială, din frămîntările timpului nostru o estetică adecvată. Mentalitatea estetică n-a dispărut pentru totdeauna cu împrejurările care au determinat-o. Poate fi vorba de o transformare a esteticii și în nici un caz de un apus definitiv al ei.

Dar oricare vor fi variațiunile în care se întrupează unele principii estetice, există în artă totuși caractere comune tuturor epocilor, tuturor școlilor, tuturor curentelor. Acestea îmbracă oarecum un caracter de oarecare permanență. Ele rezistă eroziunii vremurilor și înfruntă toate schimbările. Din ele se poate scoate antidotul la excesele vremurilor. Caracterul lor educativ e de netăgăduit. Pornirile paroxiste ale timpurilor de tranziție pot fi potolite, compensate prin balsamul practicării unor virtuți estetice. Căci totdeauna, arta a însemnat o valoare de echilibru a omenirii.

Așa bunăoară arta a însemnat oricînd și oriunde o operă de civilizație și de umanizare. Arta și umanismul au apărut simultan în istoria culturii omenești. Acolo unde fenomenul estetic a fost prețuit, valoarea omului, a frămîntărilor și a luptelor conștiinței a fost de asemenea menținută. Simpatia simbolică ce e conținută totdeauna într-o operă artistică facilitează transpunerea în sufletul altuia, identificarea cu suferințele și zbuciumul său. Arta umanizează o societate. Și dacă valoarea omului e azi în scădere, dacă umanismul încearcă vremi de amurg, mentalitatea estetică poate opri ultimele rătăciri.

Pedagogia artei sugerează de asemenea dezinteresare. Chiar dacă contemplația estetică nu se săvîrșește totdeauna în extaz, în care instictele vitale amuțesc complet, așa cum a descris-o Schopenhauer, nu e mai puțin adevărat că emoția produsă de operă e departe de orice calcul meschin și interesat și de orice interes trivial. Antrenamentul unor astfel de emoții e cea mai potrivită contraotravă față de pornirile adeseori bestiale ale culturii occidentale în criză.

Să scoatem din anacronismul lor de o clipă valorile estetice. Să le opunem dîrz decadenței unei lumi. Misiunea lor va fi covîrșitoare.

CONTRADICȚIILE INTERNE ALE ROMANTISMULUI *

I

Au trecut peste o sută de ani de cînd V. Hugo a scris celebra sa prefață la *Cromwell*, considerată unanim ca manifestul oficial al romantismului.

E adevărat că omenirea modernă, mai ales de cînd a apărut spiritul istoric, e mai recunoscătoare decît cea veche. Dar gratitudinea are și ea adînci motive interesate. Nu se manifestă la întîmplare. Ascultă de o logică internă, a cărei bază e aproape întotdeauna o afinitate între momentul actual care comemorează și momentul trecut care e comemorat. Centenarele acestea sînt de cele mai multe ori certificate de asemănare. Selectăm din trecut ceea ce ne convine. Sărbătorirea nu e un act de dezinteresare și pietate, ci, de multe ori, o calculată căutare de precursori pentru a justifica unele afirmații ale actualității.

În rezumat, dacă se pomenesc acum o sută de ani de la manifestarea oficială a romantismului, înseamnă că nu am încetat complet de a fi romantici. Și dacă ne uităm cu atenție la ceea ce se petrece în jurul nostru, încheierea va fi rapidă. Iată cîteva constatări. Au ajuns pînă și la noi valurile unui înverșunat misticism vitalist. Prin acest cuvînt, de obicei nelămurit, se înțelege cam tot ceea ce se opune raționalismului și sistemelor exclusiv intelectualiste. Adică se adoptă ca mijloc superior de cunoaștere, sau măcar de revelație, sentimentul, intuiția ori instinctul. Marele preot al acestei concepții e astăzi Bergson, pe care un comentator, R. Berthelot, l-a numit foarte nimerit un romantic utilitarist. Dacă Franța, țară de bun-simț și de clară inteligență, nu și-a pierdut complet cumpătul în fața acestei bruște renașteri mistice sub aspectul filozofic, cultura germană voiește astăzi o reînnoire a vitalității sale, o transfuzie de sînge proaspăt de la civilizațiile mistice ale Extremului Orient. Tinerimea germană de azi trăiește sub constelația Keyserling și Spengler. Romantismul acestuia din urmă e evident, și înrudirea sa cu Bergson a și fost dovedită. Precizările acestea de decadență, de ruină a lumii vechi, de întoarcere la o altă lume, la o altă civilizație, amintesc grozav de doctrina fraților Schlegel, de a lui Chateaubriand și chiar de a lui J.-J. Rousseau. Din toate părțile se ridică astăzi în filozofie conceptul de „viață", prezentat ca o spontaneitate pură, indeterminabilă, etern creatoare.

În literatură același lucru. Un atît de perfect și de genial artist ca Anatole France e puțin gustat de ultima generație, fiindcă, după cum se remarca, îi lipsește „tremurarea", adică... romantismul. Exotismul lui P. Morand, tristețea incurabilă, metafizică (așa de asemănătoare cu *mal du siècle*) a lui H. de Montherlant, exuberanța lui Giraudoux, Pirandello, Unamuno etc., etc., toate ne apar ca temperamente evidente de neoromantici. Rămîne excepția lui Paul Valéry și Ch. Maurras. Dar asupra clasicismului celui dintîi se poate discuta. Puritatea sa aproape supraverbală, în orice caz supraconceptuală, amintește grozav de acea *„schéma dinamique"* a lui Bergson. Și apoi firește că rămîn și excepții.

Să mai pomenim de artele plastice ? Acolo, în toată anarhia contemporană, se poate deslușì o singură trăsătură unitară : desființarea frumosului, vechiului apanaj al clasicismului, și înlocuirea lui cu caracteristicul, virtute eminamente romantică. Rodin, Bourdelle, Cézanne, Van Gogh, zeii unanim respectați astăzi, precursorii expresionismului, au înlăturat aproape tot ce e senzual armonic, pentru a pune în loc pitorescul, decorativul și mai ales caracterul.

Sîntem, așadar, în plin romantism. Generozitatea celor care amintesc de trecut nu e altceva decît o imperioasă nevoie a prezentului. Mulți vor obiecta foarte ușor că unele din aspectele menționate mai sus nu sînt acelea

* Scris în perioada 1920—1940. *(N. ed.).*

ale romantismului, fiindcă ei se pun pe terenul unor definiții care n-ar putea să le înglobeze. Și discuția ar putea urma la infinit. După o sută de ani am putea să ne înțelegem asupra noțiunii de romantism. Dar la constituirea acestei noțiuni va trebui să ținem seama de toate formele mentalității romantice : de cea literară, ca și de cea plastică, juridică, filozofică, ori politică. Să alcătuim, așadar, un concept care să conțină și oarecum să explice prin caracterele sale toate manifestările romantice în diferite domenii.

Avem pînă acum două opoziții de idei care ne-au ajutat altădată la delimitarea acestui concept. Cea dintîi e opoziția rațiune-sentiment.

Clasicismul ar fi ordonarea unei opere după atotputernicia minții, care ține în frîu și dispune materialul cu disciplina ei severă. *„Le classicisme c'est du romantisme dompté"*. Veleitățile entuziasmului, ale sentimentului și pasiunii sînt înăbușite și reduse la rolul de sclavi.

Din contră, romantismul e o izbucnire de forță necontinută, desfășurată fără disciplină interioară, după drepturile sentimentului și ale instinctului. Romantismul e etalarea și dezvoltarea afectivității. Elanul se manifestă fără nici o oprire. El e mereu stimulat. Nici o stăpînire de sine, nici o inhibiție, nici o ierarhie : sentimentele prezentate așa cum sînt, în curgerea lor naturală și nesilită.

Eroii prezentați de clasicism sînt oameni tari, stăpînii lor proprii, cum se întîmplă în tragediile lui Corneille unde învinge totdeauna datoria. Tratarea tehnică a temei e strînsă ca în arcane de fier în canoanele neînduplecate ale unei estetici prestabilite. În romantism eroii cîntați, de la Abélard și Heloïse, Obermann, René, Werther, Don Juan, pînă la Rolla și Jean Valjean își dau libertate vieții lor sentimentale pe care o pun deasupra oricărei rațiuni superioare. Iar tehnica, liberă și ea, disprețuiește orice normă, orice regulă de conformare. Aceasta e antinomia cea mai cunoscută pe care se clădește definiția romantismului opus clasicismului. Ne-o indică aproape toate manualele. Dar, oricît de evidentă ne-ar apărea, ea e departe de a ne satisface complet astăzi, cînd cunoaștem mai bine toate manifestările romantismului. Mai întîi preamărirea sentimentului și denigrarea rațiunii nu e așa de

caracteristică romantismului francez. Taine a acuzat marea revoluție de a fi desfășurat o orgie de raționalism, lucrînd cu idei gata făcute, inspirîndu-se de la teorii, contra sau pe deasupra realității. Revoluția franceză, opera ideologică a secolului al XVIII-lea, credea într-o serie de abstracțiuni, cum erau *„l'homme en soi"*, *„l'homme naturel"*, *„le bon sauvage"* etc., etc. Dar toate aceste noțiuni abstracte și gratuite i-au fost oferite de J.-J. Rousseau. Cu tot afectivismul său, acesta, ori de cîte ori făcea teorie socială, pleca de la aceste idei apriorice, care erau bunătatea omului natural, egalitatea desăvîrșită, ideea de progres etc. Romantismul, produs al marii revoluții franceze prin gustul său pentru progres, prin difuziunea științei, culturii și rațiunii, s-a menținut mereu aproape de raționalism. Franța n-a putut niciodată asimila complet romantismul, care i-a venit din altă parte, după cum de pildă Germania n-a putut asimila niciodată cu desăvîrșire Renașterea.

S-a crezut multă vreme că, în schimb, romantismul german a fost mai mistic. Pentru unii el a fost negarea oricărei puteri a rațiunii. Dar analize mai recente ne duc cu totul la alte concluzii. Unul din cei mai profunzi cunoscători ai romantismului german, O. Walzel, e de părere și dovedește cu texte că romanticii nemți, inspirați de Kant, dau o deosebită importanță conceptului de rațiune.

Numai că ei voiesc o dezvoltare armonică a sufletului și fac loc alături de inteligență și inimii. Dar sînt departe de a da o preponderență subconștientului și mijloacelor sale de cunoaștere, cum ar fi de pildă presimțirea. Ei nu sînt *„Geisterahner"*, ci *„Geisterseher"*.[1] *„Ei nu se mulțumesc numai cu sentimentul, ci îl subordonează analizei"*. Perioada *„Sturm und Drang"*, foarte aproape de Rousseau, adică mai ales de afectivismul său excesiv, se teme să nu tulbure sentimentul, să nu-l dizolve, dacă îi alăturează și rațiunea. Romanticii însă nu. Analiza și autoanaliza e pentru ei virtute supremă. Ei vor veșnic să lămurească ceea ce e nebulos și vag. Psihologia proprie,

[1] O. Walzel : *Deutsche Romantik*. Literal, *Geisterahner* și *Geisterseher* înseamnă presimțitori ai spiritualității și văzători ai spiritualității. *(N. a.)*

sentimentul religios (vezi Schleiermacher), esența artei, totul a fost supus celor mai raționale analize.

Gustul pentru analiza lucidă nu lipsește nici în beletristica romantică. Să compare cineva o poezie sau un capitol de proză din epoca simbolismului, sau o poezie pură de Valéry, cu versurile și proza romantică și se va vedea îndată cîtă claritate conțin acestea din urmă. Literatura antiraţională, mistică, inspirată de stările subconștiente, apare mult mai tîrziu. Că literatura romantică tratează mai mult pasiuni și sentimente sau că le justifică psihologia, desigur.

Dar Racine făcuse același lucru cu mult înainte. E adevărat că romanticii au arătat o deosebită predilecție aspectelor afective ale sufletului. Aceasta nu înseamnă că neglijează, disprețuiesc ori înlătură raţiunea. Convingerile lor filozofice ca și tehnica lor artistică sînt clădite tot în planul raţional.

O altă definiție a romantismului, tot așa de răspîndită ca aceea „raţiune-sentiment", prezintă acest curent sub aspect strict individualist. Romanticul ar fi un dezadaptat, un egoist care nu se poate adapta cu timpul și cu semenii săi. S-a spus că el se refugiază în trecut ori viitor, fiindcă n-are îndeajuns atîtea virtuți sociale ca să se poată ajusta grupului în care trăiește. Eul său e hipertrofiat. El se crede, cu originalitatea sa, măsura lumii și centrul ei. Solipsismul și izolarea sînt caracterele sale. Turnul de fildeș îi e locuința. Disprețul și oroarea de masă îl țin solitar și îndepărtat.

Această etichetă, devenită astăzi evidentă parcă, conține fără îndoială mult adevăr. Dar asupra sensului și cerințelor acestui individualism trebuie discutat.

Eroul de atunci se prețuia pe sine, desigur. Vom vedea îndată cum. Dar el nu se opunea totdeauna ireductibil și ostil cosmosului. Mulți din romanticii germani cel puțin erau panteiști. Ei voiau, din contră, o contopire cu marele tot, o fuziune cu universul, în care ființa lor mică și firavă să-și piardă urma. Se pare însă că panteismul și individualismul sînt noțiuni care nu se împacă.

Mai mult decît atît. Una din ideile dominante care inspira romantismul german era aceea de organism. O tratase Goethe, după el, Herder, care vedea în spiritul

colectiv anonim și inconștient o unitate organică de forță vie. Frații Schlegel susțineau că o operă de artă e cu atît mai perfectă cu cît seamănă cu un organism viu. Ideea unității funcționale o au toți romanticii. Ea apare însă, mai evident decît la oricare, la Schelling. Ca și filozofia naturală a Renașterii, ca și Giordano Bruno, Schelling își închipuie întreg universul ca un organism ale cărui diverse părți sînt solidare.[1] În aplicațiile la artă a acestor idei, Fr. Schlegel scria : *„Nu există decît două legi pentru arta poetică. Și amîndouă se reduc la același lucru — diversitatea trebuie, în mod necesar, să fie legată de o unitate interioară. Totul trebuie să fie determinat de această unitate..."*

Dar artiști sau critici care concepeau lucrurile așa de organic și unit legate nu puteau prețui excesiv anarhismul egotist. Și dacă unii din eroii romantici francezi pot fi priviți sub prisma individualismului, e greu de făcut același lucru cu romantismul german.

Însăși atitudinea socială a romanticilor germani presupune un puternic simț pentru ascendentul colectiv. Fr. Schlegel își asimilează repede ideea superiorității societății asupra individului, pe baza căreia își justifică politica reacționară Metternich (și pe care o susținea în Franța un De Bonald ori Joseph de Maistre), și se pune în serviciul conservatorismului austriac (face chiar o campanie de conferințe în Renania și la Viena pentru același scop) care combătea individualismul marii revoluții. Wackenroder, Tieck, Novalis, Schelling au cam aceleași idei : societatea e un tot organic, a cărui armonie individul nu are dreptul s-o tulbure.

Vom vedea mai departe în ce fel trebuie înțeles individualismul romantic. Accepția sa nu e aceea obișnuită, căci nuanța care-l colorează e de natură panteistică.

Ca să ne putem explica mai bine caracterele esențiale ale marelui curent care a îmbrățișat toată prima jumătate a secolului al XIX-lea, trebuie să căutăm o idee mai generală. O idee care să poată îngloba într-însa nu numai romantismul literar, dar și pe cel politic, filo-

[1] O. Walzel : *Deutsche Romantik.* (*N. a.*)

zofic, juridic etc. Cum am putea explica numai cu ajutorul individualismului unui Hegel doctrina organicistă a lui Schelling, societarismul antianarhic, panteismul, ideea de progres, atîtea și atîtea aspecte și forme ale mentalității romantice, fără să cădem în excluziuni nedrepte ori în contradicții flagrante ?

II

Se știe că în Franța, Ch. Maurras și grupul de la *Action française* au deschis încă de mult o teribilă campanie contra romantismului. Argumentele lor sînt cam acestea : cultura franceză continuă și perfecționează vechea tradiție clasică greco-latină, făcută din claritate, rațiune și ordine. Temperamentul național francez nu poate gîndi lumea decît sub prisma acestor criterii. Romantismul, pe de altă parte, n-are nimic din structura acestor valori. Apărut dincolo de Rin în lumea germanică, el are misiunea ca, infiltrîndu-se în sufletul francez ca o otravă inasimilabilă, să-l dizolve încetul cu încetul. Nimic comun între acest produs străin și civilizația franceză. Rolul său nu poate fi decît subversiv, fiindcă tulbură echilibrul sufletului național așa de bine ordonat.

Ideile lui Maurras, exprimate prin gazete, la întîmplare, au fost sistematizate de un discipol, Pierre Lassere, într-o teză susținută cu mult scandal acum treizeci de ani la Sorbona.

Iată însă că, acum cîtăva vreme, cunoscutul critic german Robert Ernst Curtius a publicat în *Revue de Genève,* sub titlul *Civilisation et germanisme,* cîteva articole ca răspuns la teza lui Maurras.

El arată acolo că totuși concepția clasică și raționalistă a vieții nu sînt singurele posibile. Contribuția germană la istoria ideilor și a sentimentelor nu poate fi situată sub firma rațiunii. Și nimeni nu va contesta că germanismul a adus și el o ideologie proprie și o formă specifică de cultură. Dacă la baza civilizației franco-latine stă ideea statică de ordine rațională, de grupare ierarhică, de înlănțuire logică între noțiuni, concepția germană are alte caractere. Cu ajutorul lui Tröltsch și al altor cugetători

germani, Curtius arată că mentalitatea germană pleacă de la ideea unei evoluțiuni spontane a existenței, de la un fel de dinamism istoric, după care, realitatea, viața spirituală se afirmă și se completează mereu în forme noi. Rațiunea suficientă, determinismul mecanic, cauzalitatea strînsă, ordinea și subsumarea conceptelor unele în altele sînt tipare arbitrare, în care germanul nu va băga niciodată firea cu sila. El e mai psihologic, mai individual în concepție, privește lucrurile în libertatea și varietatea lor naturală, sub lumina spontaneității care le creează. Existența se transformă mereu completîndu-se printr-un fel de proteism de aspecte. Cosmosul se realizează pe sine în afirmații succesive.

Privit cu toată atenția necesară, romantismul oferă în structura sa ideologică o adîncă contradicție. Plecînd de la ideea sau sentimentul spontaneității libere, a originalității specifice, constituind așadar noțiunea individualismului contra tipicului, romantismul ajunge pe de altă parte la o idee de totalitate, de absolut, de confundare panteistică cu existența. Romantismul presupune diferențieri individuale pe care apoi le înecă într-o masă vagă de absolut și etern. Dar discontinuismul și monismul sînt incompatibile. Să urmărim cum s-a desfășurat această antinomie internă a mentalității romantice.

Din legătura ideilor între ele, se va vedea că alunecarea de la o noțiune la alta e firească. Ceea ce nu se mai potrivește e doar rezultatul final față de premise. Se va vedea astfel un caz foarte curios de idei contradictorii, care totuși se împacă între ele.

Ceea ce a produs original în cultură germanismul e fără îndoială romantismul. Romantism și germanism sînt pînă la un punct noțiuni identice. Urmează atunci că ideile de mai sus, caracteristice spiritului german, sînt valabile și pentru caracterizarea romantismului.

Într-adevăr, dacă trebuie să găsim cea mai generală noțiune care să cuprindă tot romantismul, aceea nu poate fi decît ideea de spontaneitate.

Din toate evenimentele cîte se pot întîmpla în jurul nostru, unele pot intra în cadrul gîndirii noastre cauzale ; acelea sînt previzibile. Altele prin complexitatea lor depășesc categoriile noastre mentale : sînt imprevizibile. Pre-

vizibilitatea cauzală nu poate îmbrățișa varietatea infinită a existenței.

Întîmplările care nu se repetă, care nu intră într-o serie, acelea pe care le întîlnim întîia oară, le numim originale, individuale, specifice. Cum a arătat W. James, concepția noastră despre lume se poate sprijini ori pe ceea ce e tipic, general, comun, ori poate considera mai ales ceea ce e inedit, nou, neașteptat.

Clasicismul nu a cunoscut acest gust pentru specific, pentru caracteristic și individual. El nu privea lucrurile în deosebirea lor, ci mai ales sub aspectul lor relațional. Îl interesa raportul de supraordinație ori de subordinație, aranjarea ierarhică a fenomenelor și lucrurilor între ele. Armonia, una din aceste relații, era o calitate esențială a frumosului. Romanticii răstoarnă valorile. Estetica lor nu se inspiră de la frumos, care e o noțiune relațională, ci de la caracteristic, fie el chiar urît, care e realitatea unui lucru ori fenomen privit izolat. Ca și creștinismul, care altădată înlocuise frumusețea biologică, plastică a păgînismului cu aceea sufletească, chiar cînd e reprezentată de un corp monstruos, romantismul alege orice subiect urît, cu condiția să fie caracteristic. Atunci se creează întîia oară noțiunea de pitoresc.

Temele artistice se pot lua de oriunde : din orice timp și din orice loc. E cunoscuta slăbiciune a romanticilor pentru exotism. Cercul preocupărilor estetice se lărgește enorm. Orice e unic, original, nou, poate fi tratat.

Aceeași lărgire de sferă se realizează și în etică.

Atîtea acțiuni criminale ori măcar delictuoase se reabilitează, se iartă, se tolerează.

Se știe că Jean Valjean a fost condamnat pentru o pîine. Justiția severă a ordinii clasice l-a condamnat fără circumstanțe atenuante. Dar romantismul arată că un hoț poate fi de multe ori un om de treabă. A fura pentru a scăpa pe cineva din mizerie, a omorî pentru a răzbuna o ofensă etc., etc., iată atîtea crime care pot fi iertate. Scopul, intenția, e totul. Dar prin aceasta se salvează multe lucruri nepermise.

Romantismul prețuiește extraordinarul, extravaganța, curajul, formează virtuți noi, lărgește cîmpul valorilor morale, reabilitează și ridică acțiuni considerate pînă

atunci decăzute. *„Les forçats sublimes, les paresseux de génie, les empoisonneuses angéliques, les monstres inspirés de Dieu, les commédiens sincères, les courtisanes vertueuses, les saltimbanques metaphisiciens, les adultères fidèles, ne forment qu'une moitié, la moitié sympathique de l'humanité, selon le romantisme.“* [1]

Romantismul știe să vadă lucruri interesante pretutindeni. În orice descoperă aspecte demne de interes. Curiozitatea sa e universală. Ceea ce nu-l preocupă e numai ce e cunoscut, banal, tipic. El răstoarnă criteriile și nu stimulează decît neobișnuitul. Cu toată pornirea sa de pamfletar, Pierre Lasserre are dreptate cînd spune : *„En résumé l'autorité sous toutes les formes est usurpation, brigandage, attentat contre la nature humaine, tout au moins simagrée. Ceux qui l'exercent où y participent forment donc nécessairement une portion corrompue, méchante, stupide du genre humain.“* [2]

Revoluția produsă de romantism în criteriile de apreciere n-are echivalent decît pe aceea produsă de creștinism. Acesta predica respectul bolii, al sărăciei, al umilinței, al degenerării fizice, într-o ambianță care iubea pînă atunci sănătatea, bogăția, frumusețea. Și romantismul ne învață să gustăm valori absurde. Numai că le scuză și le face primite de hatîrul unui singur merit. El ne arată că sînt mai multe lucruri de iubit și admirat decît credem. Nu e nevoie să ne mărginim la ceea ce acceptaseră clasicii. Sub aspecte urîte ori umile se găsesc multe valori necunoscute. Universul e multiplu și totul e interesant. Romantismul încetățenește pentru atenția noastră tot ce pînă atunci fusese eliminat ori disprețuit.

Cultul originalității, al spontaneității, al caracteristicului descentralizează firea printr-o vie multiplicitate

[1] „Ocnașii sublimi, leneșii geniali, otrăvitoarele angelice, monștrii inspirați de Dumnezeu, comedienii sinceri, curtezanele virtuoase, saltimbancii metafizicieni, adulterii credincioși, nu formează, după romantici, decît o jumătate de omenire, jumătatea cea simpatică.“ (Pierre Lasserre, *Le romantisme français.*)

[2] „În rezumat, autoritatea sub toate formele este uzurpare, brigandaj, atentat contra naturii umane, sau în cel mai bun caz, prefăcătorie. Acei ce exercită aceasta, sau care participă la aceasta, formează deci în mod necesar o porțiune coruptă, rea, stupidă, a genului uman.“

pe care o substituie unui monism searbăd, monoton și omogen. Cosmosul clasic e centralizat, unitar și ordonat ; cel romantic e viu și anarhic. Pluralismul și multiplicitatea apar peste tot. L. Landry arată că romantismul se deosebește de clasicism ca unitatea de multiplu [1]. Această opoziție se poate urmări în toate domeniile. Religiile care presupun o singură forță divină ar fi clasice. Dualismul între afirmație și negație, lupta între Dumnezeu și Diavol, între Ormuz și Ahriman ar avea deja un colorit romantic. În filozofie, monismul, speculațiile asupra substanței, întinderii, cantității se apropie de tendința clasică. Cele care tratează calitatea, devenirea, discontinuitatea se pot îngloba mai degrabă în formula romantică. În politică sistemele care se bazează pe acțiunea indivizilor, a subgrupurilor, cum sînt clasele, comunele, au în ele ceva romantic. Politica clasică e aceea care stabilește unitatea și autoritatea statului, preponderența totului social asupra fragmentelor, asupra grupurilor secundare. Dintre artele plastice, sculptura și desenul, arte lineare, tind către coordonare și armonie : ele se inspiră de la spiritul clasic. Aceasta nu înseamnă, firește, că nu există și sculptură romantică. Rodin e doar prezent. Pictura prin masele sale diverse de culoare e mai aproape de mentalitatea pluralistă a romantismului.

După romantici, această infinită multiplicitate nu e dată de la început. Universul e în perpetuă devenire și mereu se completează pe sine, adăugîndu-și un nou aspect. Nevoia aceasta de perfectibilitate se prezintă la francezi sub un aspect mai clar. Cu un concept împrumutat de la ideologia secolului al XVIII-lea clasic încă — romanticii francezi n-au rupt-o niciodată complet cu clasicismul — acela al ideii de progres, ei concep istoria ca o veșnică întregire prin răspîndirea luminilor și a culturii. Romanticii germani concep acest progres sub forma unei năzuințe inconștiente, oarbe, de completare, de ascendență perpetuă.

Iată o mostră franceză : *„Le progrès est le mode de l'homme. Le cri général du genre humain s'appelle le Progrès ; le pas collectif du genre humain s'appelle le Progrès. Le progrès marche ; il fait le grand voyage humain et terrestre vers le céleste et le divin.“* [1] Idealul suprem către care se îndreaptă întreaga fire e completarea, adică ideea de totalitate. Niciodată nu s-a vorbit mai mult de absolut ca în timpul romantismului. Exista atunci un sentiment dominant, poate cel mai central din toate preocupările școlii, acea sete de a epuiza totul, de a înghiți în sine lipsuri, lacune. Romanticul e chinuit de ideea sfîrșitului, a neisprăvirii, a incompletitudinii. Radicalismul lor voia tot ori nimic. Exuberanța lor era infinită și orice limită ori oprire îi jignea dureros. Divinitatea ea însăși, idealul suprem, nu putea fi decît acea *„Unendlichkeit“*. Un lucru stăvilit, o dorință împlinită numai pe jumătate, un sentiment cu reticențe ori rezerve, o iubire mediocră, toate acestea făceau suferința romanticului. *„Le mal du siècle“* era neputința de a îmbrățișa eternitatea și absolutul. Totul pînă la capăt — dacă există capăt — iată cuvîntul de origină. Dar cu cît universul e mai plural, mai divers, cu atît mizeria noastră e mai mare. Meschinăria sfîrșiturilor, a frontierelor și a interdictelor condamnă mereu la parțial și unilateralitate. Ce poate face puterea debilă a unui suflet eroic ? Care trebuie să fie măcar sforțarea sa ? Să înghită în sine cît poate din minunatele aspecte ale lumii. Să conțină cît mai multe fragmente de viață. Dacă absolutul nu e posibil, să căutăm măcar absolutul personalității, adică să ne realizăm completîndu-ne mereu în maximum de aspecte posibile.

III

„...Hélas, quelque vie je mène, toujours je me tourmenterai d'une âcreté mécontente, pour n'avoir pu mener paralléllement les contemplations du moine, les expériences

[1] L. Landry : *Classicisme et romantisme.* Essai de Définition. Mercure de France, 1927. *(N. a.).*

[1] „Progresul este modalitatea omului : Strigătul general al genului uman se numește Progres ; pasul colectiv al genului uman se numește Progres. Progresul înaintează ; el face marea călătorie omenească și terestră către celest și divin“. (V. Hugo, *Les Misérables*, partea a V-a.)

du cosmopolite, la spéculation du boursier et tant de vies dont j'aurais su agrandir les délices." [1] Strigătul acesta e al unui contemporan. E al lui Maurice Barrès. Dar starea de suflet pe care o exprimă e a romanticilor de oriunde și de totdeauna. De altfel ea seamănă teribil cu aceea pe care o aveau acum o sută de ani corifeii romantismului. Ascultați pe Novalis : *„Omul perfect trebuie să trăiască deodată în mai multe locuri și în mai mulți oameni... trebuie să fie prezent la diverse împrejurări. Aceasta e adevărata, măreața prezență de spirit care face din om un cetățean al lumii*". Și iată acum pe Fr. Schlegel : *„Un om liber și cultivat trebuie să vibreze filozofic și filologic, critic și poetic, istoric sau retoric, antic sau modern, oricînd, din plăcere, după cum un instrument se poate acorda în orice timp și în orice loc*". [2]

Romanticul amintește de omul Renașterii : aceeași lăcomie de completare. Dar dacă acela concepea acest lucru, liniștit și lucid, romanticul îl dorește febril și însetat. El voiește să-și asimileze toate felurile vieții deodată. Faust, Rolla, René suferă de incompletitudine. Și fiindcă nu au totul deodată, se dezgustă și nu mai vor nimic, se plictisesc de viață și de meschinăria ei. Existența turmentată, biciuită mereu de chinul realizării multiple care-l face să îmbrățișeze rînd pe rînd poezia, viața galantă, politica, în fine, la urmă războiul pentru o altă țară, e caracteristică mai ales prin exemplul lui Byron. Și ceea ce admiră mai mult romantismul german e acea *„Allseitlichkeit"*, multilateralitatea desăvîrșită. Eroii romanelor franceze din aceeași epocă au în ei toate atributele : ale divinului și ale diavolului. Găsim de toate în ei și năzuința romantică nu a fost alta decît să arate complexitatea omului. Se știe cîtă ironie a avut P. Lasserre pentru aceste mozaicuri psihologice ale sufletului romantic. [3]

[1] „Vai, orice viață aș duce, mă chinui mereu, cu o neînduplecată nemulțumire, pentru că nu am putut alătura contemplațiile călugărului, experiențele cosmopolitului, speculațiile jucătorului de bursă, și atîtea alte vieți ale căror delicii aș fi știut să le măresc."

[2] Richarda Huch : *Die Romantik*, vol, I. *(N. a.)*

[3] P. Lasserre : *Le romantisme français. (N. a.)*

Dincolo peste Rin, nevoia de multiplicitate a mers pînă la un fel de adorație a proteismului. William Lovell, eroul romanului lui Tieck, *„se mîndrește că e schimbător ca un cameleon"*. Fr. Schlegel aplică noțiunile kantiene de unitate, multiplicitate și totalitate în morală. El mai crede că însuși adevărul stă în multiplicitate și transformare. [1] Hegel face din teză, antiteză și sinteză baza dialecticii sale. Am văzut mai sus cum voia Novalis să participe în toate transformările vieții și să le trăiască rînd pe rînd. Nevoia faustică de schimbare ridică proteismul la o înaltă valoare : *„Wie ich beharre, bin ich Knecht"* [2]. Proteismul e încă o mișcare transcendentă. Fiecare om tinde să se depășească pe sine. Orice moment trebuie să fie superior celui anterior. De la înălțimea ultimei etape săvîrșite în realizarea personalității absolute, totale, omul poate să-și contemple critic drumul parcurs, să privească de la înălțime și cu luciditate trecutul. Evoluția noastră sufletească se îndeplinește astfel încît fiecare achiziție nouă poate judeca pe celelalte. Această critică conștientă a sufletului evoluat față de formele sale anterioare, mai simple, constituie ironia romantică. Novalis spunea că *„noblețea eului constă în libera ridicare deasupra sa însăși"*. Fr. Schlegel definea astfel ironia : *„Ironia e conștiința clară a eternei agilități a nesfîrșitului haos"*. Și apoi preciza : *„Trebuie să ne ridicăm deasupra propriei noastre iubiri și ceea ce adorăm să putem distruge în minte : altfel ne-ar lipsi simțul pentru totalitatea lumii"*. [3]

Ironia socratică, aceea care împletește ceea ce e sacru cu ceea ce e vesel și frivol, e ținută la înaltă stimă. Esteticianul K. W. Solger îi dă o atenție și mai sistematică în *Erwin :* Ironia este dovada și conștiința insuficienței noastre. Ea ne indică obligația de a ne completa încă, de a ne transforma mereu. După concepția romantică, ironia e un moment al evoluției. Acesta e și titlul pe care un critic l-a dat studiului său asupra ironiei la romantici. [4]

[1] O. Walzel, *op. cit. (N. a.)*

[2] „Perseverînd, rămîn slugă".

[3] R. Huch. *(N. a.)*

[4] F. Brügeman : *Die Ironie als entwicklungsgeschitliches Moment* Ironia ca moment al evoluției istorice : vezi și Walzel, *op. cit.) (N. a.).*

Totul duce după romantici la ascensiunea și amplificarea personalității, care, în maximul ei de perfecțiune, trebuie să conțină multiplicitatea întregului cosmos. Vorbeam mai sus de încercările de definiție ale romantismului sub lumina individualismului. Incontestabil că marele curent de la începutul secolului trecut era adînc colorat de ideea individului. Numai că acest individualism trebuie înțeles într-un anumit fel. Ceea ce înțelegem curent prin individualism e opoziția între individ și grup, la care s-a ajuns prin diferențiere continuă. Concepția romantică e însă exact contrară. Personalitatea completă e aceea la care se ajunge prin integrare, prin întregire succesivă. Romantismul nu tinde să se opună, să se deosebească de lume. El vrea să absoarbă lumea în el și să se identifice cu ea. Plecînd de la ideea de spontaneitate și evoluție, el ajunge la concepția pluralistă a multiplicității fenomenelor. Această diversitate uriașă a naturii lasă personalitatea fatal limitată și redusă la o nostalgie de completare, la acea *„sehnsucht"*, floarea albastră a lui Novalis.

Conștiința nu se poate consola de a rămîne unilaterală și meschină. Ea tinde să îmbrățișeze, să asimileze totul, să realizeze acel intangibil infinit către care năzuiește inconștient, într-un absolut de personalitate.

Totalitatea lumii poate să se oglindească încetul cu încetul în conștiința omenească.

Iată unde ajunge romantismul, adică la un rezultat opus punctului său de plecare. În sînul lui se zbat două tendințe aproape contrare.

Romantismul pleacă de la discontinuism, pluralism și proteism ca să ajungă la panteism și misticism. Ideologie caracterizată contradictoriu, în același timp de individual și de absolut, de parte și de tot ; de deosebire și de confundare, de analiză și de sinteză. Dar mișcările ieșite direct din viața istorică nu se încurcă cu contradicțiile, pe care numai sistemele raționale le creează în setea lor de unitate. Printr-un minunat și tineresc elan de viață, fizionomia specifică a acestui mare curent de sentimente și idei s-a realizat cu toată sinteza sa internă. Romantismul conține fără îndoială în el o profundă contradicție, pe care

însă viața sa bogată a depășit-o. El este ceea ce este, adică așa cum l-a produs timpul. Avem oare dreptul să-l judecăm după categoriile rațiunii ? O formă istorică trebuie înțeleasă în ea însăși. E util să o pricepem sub prisma vieții, adică să-i prindem caracterele, așa cum se prezintă ele, nativ, nedesfigurate de nici o interpretare comparativă ori critică.

*

O problemă s-a pus cu destulă insistență în legătură cu pomenirea romantismului : e această mișcare o școală literară specială, produsă de anumite circumstanțe istorice, ori e o trăsătură de temperament, înscrisă în însăși firea omenească, o aptitudine, o structură sufletească de totdeauna ? H. de Montherlant, întrebîndu-se dacă există romantism la antici, remarcă faptul că această școală e cu mult mai veche, ea datînd încă de la Adam și Eva. Au existat totdeauna aspirații și tendințe de felul celor de mai sus, adică exuberante, visătoare, pline de imaginație, amorezate de infinit, curioase după detaliul pitoresc, individual și spontan, după cum au existat constituții sufletești calme, echilibrate, doritoare de ordine și unitate. Oare Racine nu reprezintă, de pildă, romantismul înainte de romantici ? Sau Villon ? Sau Petrarca, Shakespeare ? Însuși Dante și chiar Minnesängerii sau poeții provensali ? Astfel pusă, problema e insolubilă. Datele ei trebuiesc însă așezate altfel.

E necesar să distingem, mi se pare, între predispozițiile și realizările romantice. Predispozițiile sînt temperamentale. Ele au existat întotdeauna, sau cel puțin de cînd sufletul omenesc se prezintă diferențiat în mai multe tipuri. Realizările romantice suferă însă legea timpului, momentul istoric care e înscris în caracterul politic, estetic, special apariției curentului și poate aduce deosebite variații pe aceeași temă.

Locul diferențiază și el stofa nativă a aceluiași curent. Se știe cîtă deosebire a fost între romantismul german și cel francez. Realizările fatal nu pot fi identice, fiindcă ascultă de diferite momente istorice și de deosebite specificități naționale.

Predispoziția romantică e pînă la un punct și o problemă de tipologie psihologică. Au existat și vor exista totdeauna suflete echilibrate, stabile, și pe de altă parte suflete instabile. Unele care acceptă viața cum li se prezintă cultivă instinctul de conservare, păstrează ceea ce au și trăiesc calm, în deplină concordanță cu ei și cu ambianța. Și apoi altele care sînt animate de un neastîmpărat diabolism, care iubesc riscul mai mult decît confortul sau comoditatea, care sînt proiectați mereu înainte, firi subversive, nemulțumiții tuturor satisfacțiilor, căutătorii de absolut și imposibil.

Saint-Simon, în istoria patetică pe care o face omenirii din antichitatea cea mai depărtată și pînă astăzi, împarte epocile în organice și critice. În cele dintîi, conformism și coeziune. Societatea trăiește în echilibru stabil. Ea se hrănește din anumite adevăruri de care ține seama, produce valori pe care le respectă, adeseori e satisfăcută, cel puțin în aparență — calmul și ordinea domnesc. E firesc ca asemenea timpuri să trăiască sub semnul clasicismului. Dar de la o vreme timpurile se schimbă. Unii indivizi înțeleg că aceleași valori nu pot trăi la infinit. Încep simptomele îngrijorătoare de saturație, de nervozitate, de nemulțumire. Societatea se desparte în două : în cei care voiesc să conserve ceea ce au apucat și alții care critică înverșunat tradiția, voiesc s-o distrugă și să o înlocuiască prin valori noi. Efervescența crește, gustul pentru schimbare e desemnat, tensiunea e ridicată. Temperamentele echilibrate, conservatoare, amatoare de comoditate n-au ce căuta în asemenea vremuri. Timpurile își aleg alți oameni.

Apare atunci pe primul plan, ca selectată de împrejurări, acea minoritate exaltată de care era vorba mai sus. Misiunea revoluționară își alege oamenii ei. E nevoie de schimbare. Acum trebuiesc oameni noi, prieteni ai mișcării, firi nepotolite și pasionate de excepțional și extraordinar.

Clasicismul e mentalitatea societăților care rumegă și asimilează pe îndelete o ideologie în baza căreia trăiesc. Romantismul e mentalitatea perioadelor revoluționare, a

timpurilor de tranziție cînd se desemnează idealuri noi, sau a timpurilor de zbucium cînd aceste idealuri găsesc existență și nu pot fi primite încă.

Alternanța clasicism-romantism a fost rară în trecut, fiindcă desfășurarea istoriei era lentă. Astăzi, cînd viteza transformărilor e alta, vom fi poate sortiți să asistăm, chiar într-o viață de om, la două-trei ritmuri de acest fel.

CUPRINS

PORTRETE

Voltaire 9
Diderot 13
Jean-Jacques Rousseau 20
Goethe — omul integral 26
Victor Hugo 30
La comemorarea lui H. Ibsen 44
Actualitatea lui Jules Verne 48
Emile Zola 57
Anatole France 75
La moartea lui Anatole France 94
Maurice Barrès 101
Romain Rolland 104
André Gide 110
Marcel Proust 120
Paul Valéry 138
Note despre Rainer Maria Rilke 146
H. Keyserling 156
Paul Morand, călător 159

CĂRȚI

Balzac — *Cousine Bette* 165
E. Fromentin — *Dominique* 173
Henry de Régnier — *La pêcheresse* . . . 181
Jules Renard — *Les cloportes* 184
William James — *Corespondență* 187
Thomas Hardy — *Tess d'Urberville* . . 203

Etnic și estetic 213
Militantism artistic 226
Despre critica literară 231
Literatura de senzație 236
Observații de bun-simț asupra culturii . . 240
Mentalitatea estetică și timpul nostru . . 242
Contradicțiile interne ale romantismului . 258